UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

LG.H.
F899485

Die Götter Griechenlands.

Von Schiller bis zu Heine.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.

VON

HERMANN FRIEDEMANN

AUS

RIGA IN RUSSLAND.

209821
7. 3. 27

Tag der Promotion: 9. Dezember 1905.

Referenten:

Prof. Dr. E. Schmidt.
Prof. Dr. Roethe.

Druck von Bernhard Paul, Berlin SW. 48.

Germany

Meinen lieben Eltern.

Im zukunftschweren Jahre 1788 erschien des jungen Schiller Gedicht: „Die Götter Griechenlands"; ein Sehnsuchtruf, der von der ängstlichen Bigotterie der Zeit wie ein Kampfschrei geistiger Revolutionen widerhallte. Sechzig Jahre später sah die Statue der Venus von Milo Heines tiefschmerzlichen Abschied von dem Traumbilde hellenischen Lebens.

Aufgabe des Folgenden soll es sein, das Stück deutscher Dichtung zu schildern, dem in diesen zwei Menschenaltern die alten Götternamen Zeichen neuer Geisteswerte wurden und Symbole seltsamen Fühlens; dies eigenartige Duell christlicher und heidnischer Idole, in dem Selbsttäuschung die Stirnen der Kämpfenden mit leiser Tragik umwölkt.

Seltsam und bezwingend ist ja die Macht hellenischer Götter über das Geistesleben später Geschlechter.

Schatten dreitausendjähriger Phantasieschöpfung haben Gedankenmassen in Fluß gebracht, Weltanschauungen Gestalt gegeben und feindselige Leidenschaften aufgewühlt.

Dennoch ist es kein individuelles Fortleben festumgrenzter Geistesgebilde.

Auch der gläubige Christ würde heute (nicht zu Schillers Zeiten!) das Hervorkehren des rein religiösen Gegensatzes als einen Anachronismus empfinden.

Doch die Götter haben eine über ihr persönliches Sein hinausgehende Bedeutung. Ihre Namen stehen auf den Fahnen antichristlicher Polemik, ihre Bilder erheben sich auf den Altären wechselnder Weltanschauungen.

Nach Hegels Lehre verläuft das Denken der Menschheit im Dualismus der Gegensätze; und unter den Zeichen des Hellenentums kämpft eine Partei.

Dem modernen Geiste, der aus dem Untergang ganzer Religionen und Kulturen die Bewußtheit des Vergleichens geschöpft hat und den Trieb des Selbsterkennens, bedeutet das Griechentum einen Spiegel und ein ins Unbekannte

gestrahltes Negativ des eigenen Bildes. Der „Riß", den sein dualistisches Denken durch die Welt gehen sieht, spaltet ihm die Menschheit in zwei Lager. Seit Goethe zwischen Griechen unterschied und „inkompletten" Romantikern, oder Schiller zwischen „naiven" Menschen des ungeteilten Schauens und „sentimentalen" der deutlichen Teilvorstellungen, bis zu Heines Weltbild der Hellenen und Nazarener wechseln beständig die Inhalte, die der hellenische Name deckt.

Alle Merkmale des griechischen Geistes, um deren Formulierung sich Generationen bemüht haben, sind nacheinander problematisch geworden. Aber mit seinem wechselnden Sinn bleibt das Hellenentum bestehen als das Symbol streitender Weltanschauungen, wie auf der Gegenseite das Christentum.

Das Kreuz wie die heidnischen Embleme ziehen Heeren voran, die vielleicht über beide hinweg in ganz andere Fernen blicken.

So tritt die grundmoderne, individualitätstolze Menschheit der Renaissance in antikem Gewande auf; so sucht die komplizierte und skeptische Seele der ersten Romantiker in christlichen Symbolen eine Sprache.

Der Dualismus wird sichtbar in der (materiellen und begrifflichen) Trennung des Religiösen und Mythologischen, deren verschiedene Behandlung von der Antike bis zu Schleiermacher den Zwiespalt in das Griechentum selbst trägt; in den ungleichen Schicksalen der elementaren und menschlichen Götter innerhalb des Mythologischen[1]).

Unbewußt ist der Gegensatz wirksam, wo immer das menschliche Denken die Sonnennähe des Hellenentums streift. Er lebt in Dante, wenn er, absichtslos christliche Begriffe in die Sprache der aufsteigenden Kultur übersetzend, dem Christengott den Namen des höchsten Juppiters gibt; in Milton, wenn er mit heidnischen Göttern die Hölle bevölkert, ohne doch die Achtung vor den großen Gottesfeinden ganz verleugnen zu können; in den Nacherzählern antiker und mittelalterlicher Göttermärchen, die in christlicher Tendenz dazu beitragen, den Farbenreiz der alten Dämonenwelt zu erneuern[2]).

Auf christlichem Boden wird er ausgefochten, wenn des jungen Wieland zyrcherisch strenges Verdammungsurteil die harmlosen Porzellangötter der Anakreontik trifft.

Der tolerante Euhemerismus der Aufklärung[3]), das renaissancehafte Heidentum Winckelmanns und der

christliche Kosmopolitismus Herders dienen derselben Sache: der Emanzipierung der Griechengötter.

Mit Wielands Rokoko-Hellas schmeichelte sich, kampflos und unbewußt, die behagliche Epikureerstimmung eines lächelnd-horazischen Halbheidentums in die Sinne der Jünger. Und Heinse ließ im harmlosen Wielandischen Kamin ein Feuer des Sensualismus aufprasseln, das gefährliche Funken in des Meisters Kompromißgriechentum warf.

In dem Wechsel dieser Weltanschauungen ist bleibend nur ihr dualistisches Verhältnis: eine immer kämpft unter hellenischen Zeichen.

Im Namen antiker Weisheit droht das matte Reformheidentum der Aufklärer alle Kraft des heidnischen Vitalismus zu ersticken.

Im Namen desselben Heidentums schickt der „Sturm und Drang" seine ungeschlachten Götter und Helden ins Feld[4]).

Konnten so ganz entgegengesetzte Tendenzen sich auf das Griechentum berufen, so war dies nur möglich, so lange bloß einzelne seiner Erscheinungsweisen in Frage kamen: Kulturformen, Lebensweisheit, Dichtung, Kunst. Als Argument oder Einkleidung wechselnder Ideen griff es nicht an das innere Leben der Weltanschauungen. Sollte man sich eines weltumfassenden Gegensatzes bewußt werden, so mußte das Hellenentum als geistiges Ganzes einer entgegengesetzten Kultureinheit gegenübertreten.

Das geschieht in Schillers „Göttern Griechenlands"[5]). Der Dualismus, zuvor nur unbewußt wirkende Denkform, gibt sich hier einen bewußten Inhalt.

Der Gegensatz antik-modern ist seitdem traditionell geworden. Er erscheint als Gegensatz des menschlichen Naturells bei Goethe und Heine, als Aufeinanderfolge eines goldenen und eines eisernen Zeitalters bei Hölderlin.

An Schillers Gedicht und mehr noch an den Erwiderungen der zeitgenössischen Beurteiler fällt sein religiöser Charakter auf. Man muß sich dieser historisch gewordenen Formulierung eines Gegensatzes erinnern, der heute abzusterben scheint. Im Jahre 1788 bedurfte man einer klaren Kontrastierung der Weltanschauungen und somit eines Mittelpunktes, an den alle anderen Assoziationen: Persönliches, Kulturinstinkte und Resultate der theoretischen Entwicklung anschießen konnten. Das war, mit seiner immer noch zentralen Stellung, das religiöse Denken.

Das Erbe des Rationalismus, das auf Schiller lastete, gab seinem auf ganz anderen Grundlagen erwachsenen Gedicht die Form einer religiösen Polemik.

Denn diese Grundlage ist eine ganz persönliche Sehnsucht: dieselbe, deren Wellen noch mit leiser Wehmut im Anfang der Elegie „Das Glück" nachzittern und die in dem wunderbaren Bekenntnisbrief an Goethe nach adäquaten Formeln sucht: die qualvolle Empfindung einer Unzulänglichkeit des eigenen Wesens, das Verlangen nach der fliehenden Anschauungskraft und einem Ausruhen des Denkens im Konkreten.

Das Symbol dieser Sehnsucht konnte im achtzehnten Jahrhundert nur Griechenland sein.

Die Entwicklungslinien laufen diesmal zusammen.

Mit der psychologischen trifft sich die intellektuelle und die künstlerische. In Brahms Biographie steht zu lesen, wie Schillers künstlerische Bahn ihn fast gleichzeitig mit Goethe, freilich auf sehr verschiedenen Wegen, dem griechischen Ideal näherführte[6]).

Aus den kampflustigen Negationen der ersten Jugend verlangte es den Achtundzwanzigjährigen nach dem Positiven und Bleibenden. Aber die eigene Veranlagung und der Geist des achtzehnten Jahrhunderts waren zu mächtig in ihm: unter den Händen nahm ihm das Gedicht den scharfgeprägten Dualismus an, den Goethe nur als Werkzeug der Verdeutlichung gekannt hat.

In der Konzeption bereits ist die Empfindung polar. Dieselben Impulse, die auf einer Flutwelle der Sehnsucht die Götter Griechenlands emportragen, heben auch ihr Gegenbild ans Licht:

> Freundlos, ohne Bruder, ohne Gleichen,
> Keiner Göttin, keiner Ird'schen Sohn,
> Herrscht ein andrer in des Aethers Reichen,
> Auf Saturnus' umgestürztem Thron.

Es ist der steile Gipfel des Gedichts. Zwillingskräfte, aus dem Chaos der Jugenddichtung quellend, haben ihn aufgeworfen: tiefe Unzufriedenheit und dithyrambisch begeistertes Denken. Aus Materialien der Jugendpoesie läßt sich das Gedicht emporbauen; jede Strophe.

Griechische Gestalten sind es gewiß, hier zum ersten Mal von Schiller geformt: aber nicht aus Marmor, sondern aus Lava. Wer die Kräfte bedenkt, die noch die endlich geebnete Feste erzittern machen, wird die Energie des Künstlers zu bewundern wissen.

Dies Doppelwesen macht ja Schillers Jugenddichtung so monströs: eine Unzufriedenheit, die sich nach allen Seiten ins Unendliche dehnen möchte, und die doch ihren Gegenstand mit aller Pracht des Wortes umgibt; dann wieder diese stürmende Begeisterung, die doch selber den schadenfrohen Tod in die Welt ihrer nebligen Riesengestalten schickt, den grotesken Paten der Anthologie. Keine dieser Empfindungen weiß, wohin? und doch sind die „Götter Griechenlands" ihr Gebild.

Mit einer Wildheit, die lieber zerstören zu wollen scheint, preist der junge Schiller die Allmacht der Liebe, die Harmonie des Alls, das Eine, das alle Weltenräder treibt, die große Geistersonne im Mittelpunkte des Seins. — Dann erkennt er in diesen Idealen die hohlen Bilder überanstrengten Selbststeigerungsdranges und läßt sie in einem leeren Abgrund verschwinden.

So unbestimmt wirkt dies bildlose, nach Bildern ringende Sehnen, daß es fast gleichgültig ist, auf wen seine Lichter und seine Schatten fallen. Wie wenn eine Lichtquelle sich dreht.

Innere Kämpfe lassen ihre riesigen Reflexe sinken und steigen. Harmonie sucht Schiller: aber nicht im Kosmos; darum kann er ebenso trunken das Chaos preisen. Er ringt um einen Gott: aber die objektivierte Gottheit kann ihm auch zum Zerrbild werden.

Dieselbe Empfindung suchender Leere, die in den „Göttern Griechenlands" eine götterlose Gegenwart umdüstert, beschattet im „Triumph der Liebe" die Urzeit. Ungegrüßt bleibt Aurora, die Sonne, wenn sie ins Meer sinkt; an der Sternenbühne sucht keine Träne die Götter: Worte, die wiederkehren.

Dieselben Göttergestalten, die in dem älteren Gedicht die unvergängliche Herrlichkeit des Liebesreiches künden, leihen im jüngeren rückschauender Sehnsucht ihren Namen.

Mehr christliche als heidnische Vorstellungen formen ein nebelhaftes „Elysium" und kehren wenig verändert in den „Göttern Griechenlands" wieder.

Den Sturm gegen den Dogmengott nimmt unter wörtlichen Anklängen die „Freigeisterei der Leidenschaft" voraus — mit besserer Deckung hinter der Absicht, nur ein Zerrbild zu stürzen, als später die briefliche Selbstkritik der „Götter Griechenlands" sie suchte.

Endlich der „freundlose Weltenmeister"! Zug für Zug der späteren Dichtung gleich, schildert ihn die letzte Strophe der „Freundschaft". Und, charakteristisch im

höchsten Grade, streift der Dithyrambus nahe an die Anklage; wie in den „Göttern Griechenlands" die Anklage voll sehnsüchtigen Verlangens ertönt. Es bleibt dabei, hier dennoch ist Schillers Sehnsucht verankert:

dir
Nachzuringen gib mir Flügel, Wagen,
Dich zu wägen
...

Über dem feindlichen Nachtgesicht des Himmelsherrn, den die Unbefriedigung geboren hat, und über den hellen Griechengöttern, in denen sie Trost sucht, hebt sich das Bild des unbekannten Gottes.

Wenn Schillers dürstendes Verlangen in den Worten „Liebe" und „Harmonie" Ruhe suchte, so war es immer dasselbe Sehnen nach der großen Synthese, das ihn rastlos zwischen feindlichen Gegensätzen umhertrieb. Die überlieferten Gestalten der Griechengötter sollten ihn das fliehende Ideal „gebildet" schauen lassen.

Auch diese Täuschung zerfließt. Und wie die halbbelebten Götterschatten ihm doch am Ende zu Namenreihen verrinnen, die Kränze, die er dem kosmischen Ideengotte bringt, an der ehernen Stirn des Riesen verdorren — da steigt aus der zurückbleibenden Leere das grelle Bild des Entsagungsgottes, und er flucht ihm.

Hier hat die Kritik der Zeitgenossen eingesetzt. Und doch muß es so sein. Nur der unfaßbar-rationalistische Gott, nicht der lebendige Christus, der „Einzige" Hölderlins, konnte der notwendige Gegensatz der Griechengötter werden. Nur ein solcher konnte am Gegenpol des Gedankens ihr Bild erscheinen lassen. Gleich Komplementärfarben bedingen sich die Kontraste gegenseitig.

Nichts anderes hat Schiller zu den Göttern Griechenlands geführt, als was die Romantiker in katholische Kirchen trieb.

Dem Selbsterkennen einer spiritualistisch-abstrakten Natur, das zu seinem Gedicht die seelischen Voraussetzungen schuf, war der Deistengott der Aufklärung das gegebene Symbol. Vor dem leeren Abgrund der Abstraktion bebt Schiller zurück und klammert sich an die alten Götter, um (nach Heines Ausdruck) „nicht unterzugehen im Nebelmeer des absoluten Geistes"[7]).

Sein tiefstes Bedürfnis befriedigen sie nicht. Mehr als nach plastischer Gestaltung fliehender Ideale verlangt es ihn nach einer Einheitswelt des Denkens, unendlich genug, auch alle seelischen Spannungen zu lösen.

Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste Gedanke . . .[8])

Ein letzter Ruhepunkt des Denkens, mit ihm des Fühlens, ist die „Harmonie" und letzte Sehnsucht dieser Natur. Noch freilich sträubt sich ein anderes Verlangen gegen die Resignation. Die Epoche der „Götter Griechenlands" ist die des ersten Jambendramas; einer Stimmung, die Schiller später seine zwanzig an Kants Philosophie gewendeten Lebensjahre hat beklagen lassen.

Eine ungeheure künstlerische Energie zwingt dumpfe Kräfte in Form und Wohlklang. Liebevolle Versenkung ins Griechentum weiß den fast antiquarisch gehäuften Götternamen[9]) Farbe und Wärme, wenn auch nicht Plastik zu geben.

Es war wohl eine Täuschung, mit der das schon Gestaltete in griechischer Kunst und Phantasieschöpfung Schiller lockte; es lockte mit Goethes „Königreich"[10]) und schreckte mit der Warnung an seinem Ausgang:

> Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne,
> Den Schritt nicht hören, den du tust,
> Nichts festes finden, wo du ruhst.

Die Hellenen haben Schiller viel gegeben. Die Sehnsucht nach dem „Gebildeten" lieh seinem Gedicht den hinreißenden Schwung, wie sie seinem Lebenswerk Form und Dauer beschert; ob sie gleich das letzte Wort seines Lebens nicht gesprochen hat.

Mit seinem leidenschaftlichen Pathos, das die Stimmungen einer ganzen Entwicklungszeit in einen einzigen Akkord bannt, ist das Gedicht „Die Götter Griechenlands" einer der Weckrufe der Kultur.

Es läßt sich der Herausgabe der Reimarischen „Fragmente" vergleichen. Wie damals Lessing hat auch Schiller nicht eben neue Ausblicke eröffnet und Erkenntnisse verfeinert, aber eine Kampffackel entzündet, die das geistige Rüstzeug beleuchtete, und eine Parole gegeben.

Den langsam während eines Jahrhunderts aufgehäuften Gedankenmassen sprach er das Wort, das sie zu kampfbereiten Einheiten zusammenballte. Er ließ sie die Bestimmung jedes Dualismus erfüllen: Weltanschauungen durch den Gegensatz bewußt zu machen und eben damit, neuen Kombinationen Raum schaffend, sich selbst überwinden zu helfen.

Schiller selbst hat ihn schnell überwunden. Die Grundlagen seines Geisteslebens sind davon wohl nie berührt worden.

Der stürmische Gefühlsimpuls, der das Gewölk der Zeitideen zusammentrieb, hat auch den Dichter selbst

über die Zusammenhänge seines theoretischen Denkens hinausgerissen.

In den großen Erregungen der Zeit war die religiöse Empfindung zu sehr die heimliche Dominante, als daß ein starkes lyrisches Allgemeingefühl nicht ihre Sprache hätte reden sollen.

Nur auf Augenblicke kann Schiller, Anregungen der Phantasie und dem systematisierenden Zwang dichterischer Präzision folgend, wirklich geglaubt haben, zwischen Heidentum und Christentum wählen zu müssen. Hat doch selbst die synthetischere Natur Goethes solche Augenblicke gehabt.

Unzweideutig und nur im eigenen Namen haben sich Christentum und griechisches Heidentum wohl nie gegenübergestanden: in den Existenzkämpfen der ecclesia militans so wenig wie in den Weltanschauungsfragen Hölderlins und Heines.

Aber jede Berührung religiöser Motive mußte ein schmerzhaftes Zucken hervorrufen. Sie rief alle assoziierenden Kulturinstinkte wach, deren eigentümlicher Zusammenklang eine Weltanschauung ausmacht.

Darum wurde Schillers persönliches, aber literarisch gefärbtes Bekenntnis allenthalben als Fehdehandschuh aufgenommen.

Wie das geschah, ist ein Stück Geistesgeschichte aus dem Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts.

Was dem Dichter antwortete, war ein vielstimmiges Nichts. Für die tiefmenschliche Sehnsucht des Gedichts regte sich kein Funke von Verständnis. Noch weniger für das Gefühl eines unheilbaren Konfliktes zwischen Persönlichkeit und Weltanschauung, das Leiden am eigenen Wesen, das sich in Heine[11]) und manchem andern (Platen, Grillparzer) zu heimlicher Qual steigert.

Kaum kommt es darauf an, ob die Beurteiler für oder gegen Schiller eintreten.

Gemeinsam ist fast allen die rationalistische (oder orthodoxe) Selbstgenügsamkeit, deren Ideal mit ihrem innersten Wesen im Einklang bleibt.

Dennoch ist unter diesem Gemeinsamen ein Hin- und Herwogen geistiger Werte.

Ein heterogenes Häuflein, das sich an Schillers Dichtung versucht:

Novalis, jung und kühl, in der Pose des unbefangenen Beurteilers, der Schiller mit derselben Miene gelten läßt, wie Fr. L. Stolberg und einen F. v. Kleist. Er nimmt

Schiller gegen den Vorwurf des Atheismus und Heidentums in Schutz, verrät aber ungewollt, daß auch er nicht imstande ist, das Gedicht von rein künstlerischen Gesichtspunkten zu würdigen.

Friedrich Leopold Stolberg, der christliche Ritter, in untadliger Glaubensrüstung neben dem Goethefreunde Knebel.

Hinter ihnen die Längstvergessenen: J. J. Stolz, Schütze u. a. Sie alle fechten unter der Fahne des Christentums, aber jeder für ein anderes und wider einen anderen Gegner.

Stolberg verteidigt — nicht ohne Schmerz — den Glauben seines Gemütes gegen den Geist der Auflehnung, der „kein guter Geist" ist[12]).

Knebel, objektiv und wissenschaftlich, setzt den Ernst der Gegenwart den „artigen" Göttern seiner durch den anakreontischen Kleingeist um das Augenmaß gebrachten Auffassung entgegen.

Stolz' wohlmeinendes Mißverstehen sieht in Schiller einen Bundesgenossen gegen den blutlosen Deistengott, während Schütze eine grotesk wirkende Karikatur euhemeristischer Vernunft gegen die mitleidig belächelte Mythenphantasie ausspielt[13]).

Gibt es in diesen Stimmen überhaupt noch einen Zusammenklang? Wer kämpft hier, und wofür? Es ist doch wohl die unmutige Lebenssehnsucht eines Großen, die auf den Widerstand einer in begrifflichem Denken erstarrenden Geistesschicht stößt. Ist dem so, dann beweist es wieder: der Dualismus, der doch im Empfinden der Zeitgenossen wie des späteren Betrachters lebt, ist mit sich selbst unbekannt, und an Stelle der psychologischen Gegensätze bekämpfen sich die Ausdrucksformen.

Innerlich steht Schiller dem „Grafen, Poeten und Christen" gewiß näher, als einem Stolz oder Schütze; aber sein angesammelter Zorn trifft das überragende Haupt. Die Gefühlsbefreiung in dem dichterisch Gestalteten läßt ihn das vollendete Werk zunächst aus rein ästhetischen Gesichtspunkten betrachten.

Als handle es sich nur um eine Gefälligkeit gegen Wieland und seinen notleidenden Merkur, kündigt er das Gedicht an, bescheinigt sich zufrieden die „horazische Korrektheit" seiner Verse (an Körner, 17. März 1788), findet darin nach seiner Vorliebe für überlegen objektive Selbstkritik „eine gemäßigte Begeisterung und edle Anmut mit

einer Farbe von Wehmut untermischt" (an Körner, 12. Juni 1788. Vgl. Körners Brief vom 25. April).

Stolbergs Angriff wird ihm zunächst nur zum Ausgangspunkt einer ästhetischen Auseinandersetzung, die, mehr künstlerisch als psychologisch wahr, sein Bekenntnis in eine unangreifbare Neutralität hüllt: „Der Gott, den ich in den Göttern Griechenlands in den Schatten stelle, ist nicht der Gott der Philosophen oder auch nur das wohltätige Traumbild des großen Haufens, sondern er ist eine aus vielen gebrechlichen, schiefen Vorstellungsarten zusammengeflossene Mißgeburt. — Die Götter der Griechen, die ich ins Licht stelle, sind nur die lieblichen Eigenschaften der griechischen Mythologie in eine Vorstellungsart zusammengefaßt." (An Körner, 25. Dezember 1788).

Diese Unbewußtheit seiner dichterischen Polemik ließ Schiller der unausbleiblichen Wirkung naiver gegenüberstehen, als es Lessing nach seinem vorberechneten Kreuzzuge tat. Etwas erstaunt ob der „Stolbergischen Sottise" samt dem übrigen disharmonischen Chorus und befremdet tritt er einen Schritt zurück. Das Gedicht unterliegt einer abschwächenden Kompromißbearbeitung.

Hatte aber Schiller in künstlerischer Reserviertheit die psychologischen Triebkräfte seines Gedichtes ungebührlich weit zurückgeschoben, so trieben ihn wie Goethe Einsamkeitsgefühl und die allgemeine Verständnislosigkeit in eine antichristliche Gereiztheit, ein etwas unfreies Griechentum.

Für die frommen Sünden der Zeit büßte Friedrich Leopold Stolberg wie einst der Hauptpastor Goeze.

Der „Stolbergischen Sippschaft" galt, als der Xenienplan zu reifen begann, Schillers erster Gedanke. (An Goethe, 29. Dezember 1795).

Die „Jamben" des „Grafen, Poeten und Christen", seine Platoübersetzung, seine Reisebeschreibung, seines Bruders Belsazardrama werden grausam durch die Spießruten der Xenien gejagt.

Der also Angegriffene war eine jener unausgeglichenen Naturen, wie sie die um 1750 geborene Generation hervorbrachte; mit einer reizbaren Weichheit des Empfindens und einer aus Humanismus und Mystik wunderlich gemischten Denkweise, der die traditionell antikisierenden Formen äußerlich aufgeprägt waren.

Eben diese Farbe humanistischer Kultur gibt den inneren Zusammenhang dafür, daß gerade Stolberg als der gleichsam symbolische Repräsentant christlicher Welt-

anschauung gegen das Heidentum der Xeniendichter erscheint. Auch dies Heidentum gibt ja nicht das Letzte der Persönlichkeit und ist, wenigstens in jenen neunziger Jahren, ein Produkt des Kampfes. Ein romantischer Dichter, wie etwa Tieck, konnte das Griechentum auf sich beruhen lassen. Stolberg gehört zu den Klopstockjüngern, die an dem unbewußten Versuche scheitern, griechische Kunst und Weisheit von griechischem Leben und Empfinden getrennt zu halten. Gerade die kulturelle Nähe der Griechengötter zwingt ihn, gegen sie zu kämpfen.

So triumphiert Stolberg bald über den Sturz der stolzen Titanenknechter:

Heilige Religion, du siegst! Die Sonne der Wahrheit
Strahlt, die tanzenden Irrwische schwinden, täuschen den Wandrer
Nun nicht mehr! . . . .[14] a)

Bald verchristlicht er sie: „heidnisch halb und halb auch kirchlich" (Heine) wie Dante oder Milton.

Erbarmend schaute Gott, in dem Vaterblick
Der Liebe Fülle, nieder vom strahlenden Olympos . . .

Als antike Trinität erscheinen die Götter in den Himmelsschwestern „Urmacht, Urweisheit und Urliebe" b); sie begeistern sich für den Bund des Wahren, Guten, Schönen c); sie sind

dem ewigen Gesetz
Des Wahren und des Guten untertan,
Weil sie es wollen, selber wahr und gut d).

Solch ein traditionelles Spiel mit hohlgewordenen Symbolen war es, das Hegel die grimmige Kritik entlockte: „Das Gedächtnis ist der Galgen, an dem die griechischen Götter erwürgt hängen. Eine Galerie solcher Gehenkten aufweisen, mit dem Winde des Witzes sie im Kreise herumtreiben, sie einander necken machen und in allerlei Gruppen und Verzerrungen blasen, heißt oft Poesie."

Daß Stolberg in Italien einen elegischen Todesschatten auf den Stirnen der Marmorgötter sah, zog ihm den Spott des 16. Xenions zu; und doch hat hier vielleicht der feinfühlige Christianismus tiefer empfunden, als das zuweilen etwas verstockte Tendenzheidentum. Haben doch moderne Romantiker [W. Schlegels „Pygmalion"*); Heine**)] etwas ähnliches ausgesprochen e).

Schroffer hat der Alternde den „Zeitgeist" (1818) gescholten, der sich lieber dem „Aberglauben der olympischen Götterverehrung" füge, als den Vorschriften des Evangeliums.

Man darf in der Betrachtung die „Götter Griechenlands" in den Mittelpunkt aller Gedanken und Empfindungen Schillers stellen, die um den sie erfüllenden Gegensatz kreisen.

Nicht weil das Gedicht für die spätere Produktion maßgebend wäre oder sie an Wert überragte: Aber dadurch, daß es die „Götter Griechenlands" waren, deren Widerhall noch im Xenienjahre Schiller auf den Pfad antinazarenischer Polemik drängte, sind sie von symptomatischer Bedeutung. Zu der Stellung, die Schiller, die Zeit erfüllend gleich Goethe, in dem großen Kampfe christlicher und antiker Ideen einnehmen mußte, war er auf dem entgegengesetzten Wege gelangt. Goethe fand einem aus äußerer Anschauung und innerem Entwicklungsbewußtsein in ihm gereiften Ideal und dem, was diesem Ideal entgegengesetzt war, Symbole in den Begriffen des Antiken und des Modernen. Schiller geht von diesen Begriffen aus. Erst aus ihrer philosophischen Deduktion erblüht ihm das Menschlich-Lebendige.

Überkommene kulturhistorische Antithesen und künstlerische Erwägungen seiner Jugend steigern sich zu der Menschensehnsucht der „Götter Griechenlands", um dann doch wieder in das Ästhetische einzumünden (an Körner, 25. Dezember 1788).

In rastloser kulturphilosophischer Gedankenarbeit der späteren Jahre sucht er sich über das Wesen des Christlichen (Modernen, Sentimentalen) und Antiken klar zu werden, bis langsam wieder das Götterbild ersteht, an dem sich ein persönliches Wollen emporranken kann.

Einem an Kant geschulten analytischen Bedürfnis folgend, hat Schiller immer wieder an dualistischen Antithesen den weiterleuchtenden Gedanken entzündet. In mannigfachen Farben kehren die großen Gegensätze der „Götter Griechenlands" zurück, aus dem wissenschaftlichen Denken allmählich in die tieferen Schichten des Gemütslebens sinkend. Sie bestimmen die historischen Gegenüberstellungen der Frühzeit[15]), beherrschen als das Naive und Sentimentale[16]) die Ästhetik, gestalten sich zu festen kulturphilosophischen Formeln in der Konstruktion der drei Entwicklungsstufen der Menschheit[17]); sie schaffen die rationalistisch gefärbte Anschauung von dem kindlich-unbewußten Menschen der (biblischen und antiken) Vorzeit und dem „denkenden" des Christentums („Die vier Weltalter", Goedeke 11, 365):

Verbannt ward der Sinne flüchtige Lust,
Und der Mensch griff denkend in seine Brust[18]).

In der Gefühlssphäre ist Schillers Christentum das Resultat der persönlichen Triebkräfte und christlichen Einflüsse, denen er unterliegt: die Auffassung des Elysiums[19]), der antiken Unsterblichkeit, die Beanspruchung der Olympier für das Sehnsuchtbild von „Sinnenglück und Seelenfrieden" („Das Ideal und das Leben"). Sein Heidentum ist das Bewußtsein solcher Einflüsse und ihre Abwehr.

Es erscheint sentimental in den „Göttern Griechenlands" selbst, polemisch im Xenienkampf; es versucht in der dichterischen Gestaltung der Götter auf entgegengesetzte Weisen, allegorisch und rein menschlich („Klage der Ceres" gegen das „Eleusische Fest"), die versagende Anschauungskraft zu beleben.

Im Innern bleibt dies Heidentum Negation. Ein unbeugsames Gebot der Zeitkultur hat auch Schiller gezwungen, der verhüllten Gottheit Griechentum zu huldigen, weil eine andere, nähere, drohend vor ihm emporwuchs. Wie nach ihm Heine den hellenischen Kranz auf die nervöse Stirn drückte und Platen aus der Qual seines Ich in die griechische Formenwelt flüchtete.

In stolzem Bewußtsein hellenischer Größe hat sich Goethe den Vergleich mit Zeus gefallen lassen. Heine den Namen des Dionysos usurpiert: Wem unter den griechischen Göttern soll man Schiller vergleichen? Dem Prometheus. Nahe der höchsten Stufe: „sein eigener Bildner und Schöpfer". Ein Fremdling unter den schwerefreien Olympiern und nicht heimisch unter den Erdgeschöpfen seiner Hand, denen er das Letzte nicht zu geben vermochte. Angeschmiedet an den Felsen der Abstraktion, harrt er der Gnade des unbekannten Weltengottes, zu dem aus seiner Lästerung noch die Sehnsucht emporsteigt.

Negation war es auch, was aus Goethes Heidentum klang, als er die „Braut von Korinth" schrieb.

Nach der italienischen Reise, zwischen der „Hexenküche" und den Xenien, wehrt eine in jenen positivsten Lebensjahren zusammengefaßte Kunst- und Weltbetrachtung alles ihr Inkongruente ab.

Worte scharfer Verachtung und höhnischer Ablehnung verabschieden den „König der Juden" (im sekretierten venezianischen Epigramm 1, 441: „. . König der Juden,

leb' wohl!") und fallen als vereinzelte Brandpfeile ins Lager der Nazarener[20]).

Dennoch kommt diesen Kämpfen in dem „Königreich" des Goethischen Hellenentums nur die Bedeutung von Grenzgefechten zu.

In dem Gegensatz des Christen- und Heidentums ringt Schiller um ein Werdendes, sein von fern erschautes Hellas, mit einem mehr von innen als von außen drohenden Feind.

Goethe schützt ein Gewordenes, sein individuelles Hellenentum, gegen die verzerrten Gestalten aus dem „Wust von Rittertum und Pfäfferei", die sich von außen in seinen Bezirk drängen: nicht als ein Kämpfender, sondern mit der Geberde ästhetischen Mißfallens. („Verwegne Störung, widerwärtig dringt sie ein." Faust II, 3.)

Den Weg, den Schiller, von der Analyse der modernen Seele aus rückblickend zur antiken Vorzeit, suchte, findet Goethes naturwissenschaftlicher Geist, dem künstlerischen Vitalismus der Hellenen verwandt, vorwärtsschreitend. Auf sicherer physiologischer Grundlage gelangt er von den Elementen des Menschlichen stufenweise zu dem künstlerisch verklärten Menschen und seiner Idealisierung, dem hellenischen Gotte. Der Gegensatz, von dem Schiller ausgeht, fällt Goethe erst in die Augen, als der Aufbau seines Menschentums, dem die griechische Geistesform nur eine letzte Krönung bedeutet, vollendet ist.

Darum klingt wie ein fremder Ton aus den Versen der „Braut von Korinth" eine Apostatenbitterkeit, die mit der Empfindung eines abgefallenen Christen dem Glaubenskampfe zusieht:

> Unsichtbar wird einer nur im Himmel
> Und ein Heiland wird am Kreuz verehrt. . .
> Opfer bluten hier
> Weder Lamm noch Stier,
> Aber Menschenopfer unerhört.

Ein Echo der „Götter Griechenlands".

Schon mehr als einmal, da er die „Räuber" schrieb und den „Egmont" rezensierte, ist Schiller dem nachmaligen Freunde wie ein Sendbote der regierenden Zeitmächte erschienen, die ihn zwangen, überwundene Entwicklungsstufen noch einmal zu betreten.

Und doch dämmert auch in der „Braut von Korinth" hinter der „Qual der Negation" (Goethe an Schiller, 7. Dezember 1796) die Überwindung des Dualismus durch das zeitlose Menschentum, nicht, wie in Schillers Stufentheorie, aus höherer Kombination zweier Gegensätze,

sondern, in langsamem Wachstum von Anbeginn, die Welt erfüllend.

In gespenstischem Vampyrdasein, fast mit den Augen der Romantik geschaut, zieht das Mythologisch-Wunderbare in Goethes Gedicht durch eine Welt, in der ihm keine verwandte Empfindung mehr antwortet.

Dies menschlich-zeitlose Heidentum Goethes, ganz im Gegensatz zu dem der „Götter Griechenlands" ohne „retrospektive Wehmut" (Heine, „Die Göttin Diana" IV, Elster 6, 489) dem Spruche folgend: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche" („Antik und modern"), läßt eine neue Götterdämmerung über die Griechengötter wie über ihre Besieger heraufziehen.

Eurer Götter alt Gemenge
Laßt es hin, es ist vorbei[21]).

Gleich den Basreliefs in Heines Gedicht: „An die Mouche" sind es Revenants ohne Lebensrecht, die den alten Glaubenskampf ausfechten: Hier, neben dem menschlich reinen Schönheitsideal, gesund empfundene, aber fabulose Ungetüme der „Klassischen Walpurgisnacht", dort ihr Gegenbild, der fratzenhafte Höllenmonarch auf dem Blocksberg (Paralip. 50, W. A. I 14, 306 ff.).

Das Miniaturbild dieses Kampfes der Antiquierten ist eine Szene zwischen zwei Teufelchen und Amor (vgl. die Worte des „Orthodoxen", im Faust-Intermezzo, 14, 241 ff.).

Die ästhetische Weltanschauung, die über eine geduckte Sündenmoral triumphiert, lauscht auch hier leise lachend hinter dem Wortgefecht. Amor, der sie den humoristisch entworfenen Höllenschlingeln mit ihren „verdrehten Feuerblicken" entgegenhält, vertritt sie doch nicht völlig. Absichtlich, als griechischer Gott, von Gnaden der Allegorie belebt, ist er mit der zierlich-altmodischen, lächelnden Anakreontik, die wie eine leise ironische Maske über ihm liegt, fast wirklich

Wie alle Götter Griechenlands
Auch ein verkappter Teufel.

Der Evolutionismus, der Goethes Griechentum den charakteristisch modernen Zug gibt und in der „Klassischen Walpurgisnacht" gipfelt, läßt auch seinen historisch rückschauenden Blick das Ende des zeitlich begrenzten Griechentums schon im römischen Exil erkennen.

„Der Flammenqualm des Orkus verdüsterte den olympischen Äther, und die stygische Gorgone löschte die sämtlichen reinen, ruhigen Götterbilder aus, die man ihren schönen Wohnsitzen entrissen und in römische

Knechtschaft geschleppt hatte." (Über Knebels Lucrez-Übersetzung, 41, 363.)[22])

Nur für Augenblicke treibt die Negation diese Gegensätze aus der Stimmung der „Götter Griechenlands" auch bei Goethe hervor.

In dem Verhältnis Goethes und Schillers selbst zum Problem des Antiken und Modernen liegt etwas von dem Dualismus der Frage. Und man kann auf die Verschiedenheit ihrer Anschauungsweise das Wort Novalis' anwenden: „Das Naive ist nicht polarisch, das Sentimentale ist es." (Fragmente, Heilborn II 1, 338.)[23 24])

Das Problem des Heidnischen und Christlichen, das sich Goethe fast naturwissenschaftlich, Schiller metaphysisch, später Heine psychologisch darstellt, sieht die Romantik vom Gefühls- und Phantasieleben aus.

Freilich scheint der klassische Gegensatz eben jetzt, von anderen Interessen überflutet, zu schweigen. Einer Betrachtung, die gerade ihn zum Ausgangspunkt macht, bedeutet die Romantik exoterisch einen Vorstoß des Christentums, esoterisch die Regung neuer Geistesmächte, die in der Zuspitzung zur antik-christlichen Antithese keinen adäquaten Ausdruck finden.

Nur wie auf einzelnen Wellenkämmen der Bewegung wird der alte Gegensatz noch sichtbar; und ohne sie ganz zu verfolgen, darf man die tiefe und breite Strömung nicht vergessen, die jene Wellen erst aufgeworfen hat.

Was die Klassiker für die Antike taten: sie, die nach Novalis' Wort erst anfing zu entstehen[25]), als geistige Einheit im Bewußtsein der Zeit zu erschaffen, das hat die Romantik für die christliche moderne Seele getan.

Von neuentdecktem Lande aus durfte man die Welt neu einteilen. Hatten Goethe und Schiller, seit das Bild der heidnischen Antike sich in ihnen gefestigt hatte, das Christentum als äußerlich gegebene Kontrasterscheinung hingenommen, so ging der nachfolgenden Generation ein neues Verständnis des Hellenentums aus dem Gegensatz zum Romantischen auf.

Die Frage: Was ist antik? wird aus der Frage beantwortet: Was ist romantisch? Von hier aus erklärt die romantische Wissenschaft die Antike: mit dem ideenreichen, doch abstrusen Mystizismus Creuzers und gar Kannes und der beharrlichen Gründlichkeit Welckers[26]).

Zwei Welten sind auch jetzt noch getrennt, aber sie tragen andere Namen.

Novalis' Fragmentenphilosophie, jene eigentümliche Übergangserscheinung, verbindet Antike und Christentum, wie das alte und neue Testament eines dritten Reiches, gegen den Judaismus: Religion und Schauen gegen alles Zersetzend-Analytische und Einzelbewußte[27]).

Und in Schleiermacher greift der religiöse Genius der Zeit mit der Differenziierung von Religion und Mythologie über die Grenzen des Antiken und Modernen hinaus[28]). Im ganzen ist es eine Bewegung, die, rationalistischen Wurzeln entspringend, ihr Verhalten gegen die „Götter Griechenlands" an Schiller anknüpft. (Friedrich Schlegel und Novalis verhalten sich zu Schiller etwa wie Fichte und Schelling zu Kant.)

Das sind ja die Elemente der Frühromantik: Schillers metaphysische Formulierung des Griechentums, sein Drang, Verstandesabstraktionen durch Gefühlsabstraktionen zu überwinden; die christphilosophische Umprägung hellenischer Gottesbegriffe. Aus dem „Sturm und Drang" die Sehnsucht nach Überwindung des Abstrakten, nach Erwärmung des Denkens durch die Gemütskräfte.

Vor allem ein Streben nach umfassenderen Synthesen, nach innerer Unendlichkeit, weil dem Sehnen nach der Erscheinungsfülle des Lebens noch das Organ fehlt.

Naiver und phantasiereicher setzt dann die Romantik mit Arnim und Brentano einen Teil ihres Programms in Poesie um, und endet zuletzt, immer häuslich enger, bei den Schwaben.

In der Erfassung der griechischen Götterwelt hat der synthetische Gefühlspantheismus der Frühromantik und das analytische Talent ihrer Kritik einer immer höherer Sublimierung des Gottesbegriffes und seiner Verschmelzung mit christlichen und pantheistischen Vorstellungen ein verfeinertes Verständnis des Mythologischen zugesellt.

Die nächste Generation hat sich mit scharfer Wendung — Novalis ist 1772, Tieck 1773 geboren — von der Antike abgekehrt, während die Spätlinge der Romantik exilierte Götter der Mythologie, fremdartige Schatten, durch ihr pseudo-mittelalterliches Utopien ziehen lassen.

Diesen Abwandlungen, in denen für uns die Nuancen eines nachklassischen Gefühlspantheismus[29]), einer christlich-romantischen Philosophie und einer phantasievollen Spätzeit wesentlich sind, entsprechen mit ihrer Darstellung des heidnisch-christlichen Gegensatzes drei

Dichter: Hölderlin, der Werther des klassischen Ideals; Novalis (in den „Hymnen an die Nacht") auf der Höhe der Frühromantik, ein von nazarenischen Sehnsuchten erfüllter Psychologe der beiden Weltalter; Eichendorff, der gläubige Poet spätromantischer Morgenträume.

Unter diesen Dichtern teilt Hölderlin mit Goethe den Monismus seiner antiken Anschauung, mit Schiller die Sehnsucht. Auch er ist aufgewachsen in dem, was ihm Griechentum ist, und nur von außen drängt sich das Feindselige herein: wenn Schiller als ein Fremdling aus dem „Ideenlande" an die Tore des antiken Eden klopft. Hölderlins Griechensehnsucht gilt den unbekannten Waltenden aus dem Traumlande seiner Kindheit, nicht den Göttern Homers und Hesiods; ihr feindlicher Gegensatz ist nicht das Christentum.

. . Zwar damals rief ich noch nicht
Euch mit Namen, auch ihr
Nanntet mich nie, wie Menschen sich nennen,
Als kennten sie sich . . .

(B. Litzmanns Ausg. 1, 9.)

Eine unendlich zarte und innige Naturliebe, sehnsüchtig wie die eines verirrten Kindes und getragen von dem weiten Gefühlspantheismus der Romantik, hat diese Naturwesen geschaffen.

Still, schicksallos und gütig, völlig eins mit den Elementen selbst, gestaltlos und ohne menschliche Bewegung — kaum daß Helios hier einmal die Locken schüttelt („Der Sonnengott") —, ganz fremd dem Menschlich-Mythologischen und dem konzentrierten Sein der Statue — nicht einmal Naturgötter, insofern diese Naturwirkungen verkörpern: sind diese aufgelösten Gebilde der Seele nicht die Olympier.

„Die schöne Welt ist mein Olymp; in diesem wirst du leben und mit den heiligen Wesen der Welt, mit den Göttern der Natur, mit diesen wirst du freudig sein. O seid willkommen, ihr Guten, ihr Treuen! ihr Tiefvermißten, Verkannten! Kinder und Älteste! Sonn' und Erd' und Äther mit allen lebenden Seelen, die um euch spielen, die ihr umspielt, in ewiger Liebe! . ."[30])

Diese Götter können nicht Feinde Christi sein. Er ist ihres Geschlechts.

Noch einen such ich, den
Ich liebe unter euch,
Wo ihr den letzten eures Geschlechts,
Des Hauses Kleinod mir,
Dem fremden Gaste, verberget.

(„Der Einzige", 1802.)

Aus der Dämmerung, die schon über diese Zeilen kriecht, tritt wie eine ferne Erinnerung der „Einzige" hervor.

Der Götterwelt gehört auch er an, aber ihrer Schattenseite. Weil die Götter Hölderlins romantisch und weich sind, kann er der „Bruder des Eriers" sein: mit größerer Wahrheit als der ergrübelte Jesus-Dionysos Dehmels („Jesus und Psyche"). Verstimmter als Goethe gegen das moderne Griechenland, wie sein „Hyperion" es schneidend ausspricht, von der historischen Erscheinung der Antike abgekehrter als Heine, empfindet Hölderlin mit Schillers „Göttern Griechenlands" den großen Gegensatz der Welten im Menschlichen. Das Traumreich, das als „silbernes Gewölk"[34]) über der Wirklichkeitswelt lagert, ist zeitlos.

Die Menschen des goldenen Zeitalters, von deren Seligkeit für Hölderlin wie für Schleiermacher das Leben der Götter nur eine Projektion in den Himmel ist („Das Schicksal"), deren Schimmer noch auf Sokrates' und Platos Zeiten liegt („Griechenland", „Hymne an den Genius Griechenlands", „Der Archipelagus"): diese Menschen sind der glückliche Gegensatz der „Mühsamen", „Götterlosen", der viel arbeitenden „Wilden" („Der Archipelagus") des heraufziehenden eisernen Zeitalters. Es ist die innige aber müde Resignation des Klassizismus, diese Fassung des Gegensatzes; die „Ackerfurche" Jean Pauls, in die sich die Seele vor dem Werkstattlärm der Gegenwart flüchtet.

Nicht viel lebenskräftiger, doch siegreicher in ihrem Zeitalter hat in Novalis' „Hymnen an die Nacht" eine christromantische Geschichtsphilosophie die Psychologie der Weltalter zu deuten versucht.

Hölderlin wehrt die müde Versuchung des christlichen „Opiums" noch ab; Novalis unterliegt ihr.

Nicht immer ist sie über ihn mächtig gewesen. Die Konstruktion eines tiefergreifenden Gegensatzes von Christentum und Judaismus ist bereits erwähnt. Die gesamte Fragmentenphilosophie ist durchhellt von einer Religion jenseits des Heidnischen und Christlichen, die wie eine Lichthülle um das geschichtlich Gewordene schwebt. Die Antike, ihr altes Testament, steht ihrer Erfüllung weit näher als das Christentum. („Die griechische Mythologie ist die Übersetzung einer Nationalreligion." Heilborn II 1, 16. „Bei den Alten war die Religion schon gewissermaßen das, was sie bei uns werden soll, praktische Poesie." II 1, 78) Diesem selbst kommt die

durchaus negative Bedeutung eines Übergangsstadiums zu, einer seelenverfeinernden Krankheit, deren Schmerzen die unbewußte antike Einheit von Religion und Poesie zur Bewußtheit der neuen Weltseele erwecken. („Die Meinung von der Negativität des Christentums ist vortrefflich . . ." „Sollen wir Gott lieben, so muß er hilfsbedürftig sein." „Liebe ist durchaus Krankheit[32]); daher die wunderbare Bedeutung des Christentums." II 1, 333 und 374.)

Als aber die Krankheit Novalis' eigene Seele ergriff, als die weiche Flut nazarenischer Träume, aus der „Nacht" des überwachen Empfindungslebens quellend, die Festen des Gedankens löste: da unterlag auch sein von frühem Herrnhutertum durchtränkter Geist dem bezwingenden Bunde von Romantik und Christenglauben, dem Fatum aller Romantiker bis zu Heine und Oskar Wilde. Mit der Macht dieses Bundes hatte die Denkarbeit der Fragmente gerungen; das ungelöste Geheimnis des Leidens hat Novalis wie alle Wesensgleichen bezwungen.

Kühl wie Heine in seinen letzten Jahren in der Schilderung des Hellenentums, auf dem ein blasses Licht nur um des Kontrastes willen ruht, und im Grunde konventionell, deuten die „Hymnen an die Nacht" aus der antiken Seele das umschattete Scheinglück der Unerlösten.

Die Welt, die den Todesgedanken verhüllt, steht gegen die andere, die in ihm letzte Erfüllungen findet.

Mit deutlichen Anklängen an Schiller (s. Anm. 13) und einer mythologischen Vorstellungsweise, die in der gestaltlosen und elementaren Art ihrer Gottheiten an Hölderlins, Mörikes und Waiblingers Naturmythologie gemahnt („Des Meeres dunkle Blaue Tiefe War einer Göttin Schoß"), zeichnet Novalis das Bild einer göttererfüllten Zeit, aus deren Blumengarten das graue Gespenst des Todes sich hebt.

> Es war der Tod, der dieses Lustgelag
> Mit Angst und Schmerz und Tränen unterbrach . . .

Unvereint stehen die „lichten Bilder", die, mit vielfach entlehnter Anschauung, des Dichters künstlerischer Gerechtigkeitssinn der antiken Welt zu schulden glaubt, neben der Vorstellung eines dumpfen Druckes, der wie eine Zornwolke über dem Heidenalter hängt. („Eine dunkle Schwere Binde Lag um ihre Bange Seele." „. . . So war das Leben Ein ewiges Fest Der Götter und Menschen.")

Über der heidnischen läßt Novalis das Gegenbild der christlichen Welt sich erheben. Instinktiv fast umwölkt

er — darin in derselben Reihe wie Stolberg und Heine — mit dem christlich-romantischen Schmerzensevangelium die traditionelle griechische Heiterkeit. Bewußter ist die wichtige Ausdeutung der unhellenischen, spätantiken Zwischenstufe:

. . . die erwachsenen,
Unkindlichen Menschen.

(„Hymnen an die Nacht".)

Und der Mensch griff denkend in seine Brust.

(Schiller, „Die vier Weltalter".)

Ein müdes Christentum.

Nicht der triumphierende Glaube in Stolbergs „Zukunft", noch das unentrinnbare Wissen um das Weltleid in Heine; sondern die Erlösung von der Lebensangst, die das Erdenlicht blendet.

„Die Nacht ward — Der Offenbarungen fruchtbarer Schoß".
„Zur Hochzeit ruft der Tod . ."

Heidnisch und christlich ist hier der Gegensatz eines Seelenzustandes: der Seelen, die vor den Toren der Innerlichkeit stehen, und derer, hinter denen sie sich geschlossen haben.

Die Formel gaben die „Hymnen" selbst: das „Licht" und die „Nacht".

Zwischen Novalis und Eichendorff vollendet sich der Übergang von der philosophischen zur naiven Romantik. Eichendorff selbst steht schon an der Grenze einer neuen, spätromantischen Verfeinerung.

Noch ein andres vollzieht sich. Für das Verhalten der Romantik zu den Göttern Griechenlands ließen sich drei Richtungslinien bemerken: fortschreitende Trennung des Religiösen und Mythologischen, gipfelnd in Schleiermacher; Rückkehr der Götter in die Elemente, mit dem Resultat eines Griechentums als pantheistischer Naturverehrung (Hölderlin) auf mythisch-religiösem, exilierter Götter auf mythisch-plastischem Gebiet; schließlich die Hervorhebung des Vergangenen der Antike (Hegel).

Die zweite dieser Richtungslinien läuft in Eichendorffs mythologischer Dichtung aus.

In der Stellung zur Antike war mit der Romantik der Zeit des Forschens und Verehrens eine Stimmung des Besitzergreifens und geistigen Aufteilens gefolgt. Die religiösen Inhalte des Hellenentums waren, soweit man

sie ergriff, von der synkretistischen Philosophie der Frühromantik, dann von dem erstarkenden Christentum aufgesogen worden, die elementarmythologischen Gottheiten in der Nixen- und Elfenwelt heimatlichen Naturempfindens untergegangen. (Mörike, Waiblinger)[33]).

Uebrig bleiben die konsolidierten Göttergestalten der plastischen Mythologie: sie bleiben als marmorne Gespenster.

Eine eigentümliche Umwandlung erfährt die Aufnahmeweise von Antikem und Christlichem in dieser Spätromantik: In der Frühromantik war die Empfindung hellenischer Gesundheit noch mächtig; das Christentum ergriff sie wie eine Krankheit.

In Eichendorff und seinen Zeitgenossen ist es gesundet. Diese Generation, die sich auf den poetischen Ertrag der Seelenarbeit ihrer Vorgänger beschränkt, atmet in der Luft ihrer naiven, altdeutsch-christlichen Welt. Als Krankheit aber erfährt sie die unausweichliche antike Erinnerung.

Das Traumreich gefährlicher Grenzempfindungen, das Novalis (und Heine) im Christentum überwältigt, steigt für Eichendorff aus den Gräbern der Griechengötter auf. Mit der Unzerstörbarkeit des einmal Gewesenen leben diese Verbannten in veränderter Welt weiter. Mehr als ihre christliche Weltanschauung war es die unplastisch-spiritualistische Natur der Romantiker, die Angst ihrer erregten Sinnlichkeit, das Schweifen ihrer körperlos-heißen Phantasie, das ihnen in den alten Göttern Symbole einer finsteren Macht erschuf.

Die Tannhäusersage wird zum gegebenen dichterischen Problem. Die Ähnlichkeit des Venusberggeheimnisses mit dem des Runenbergs und seiner Bewohnerin bei Tieck zeigt, wie hier antike und unantike Dämonenromantik in derselben Gefühlssphäre liegen. Der Romantiker hat selbst etwas von dem Manne, der fühlt, daß „die Hölle nach ihm lüstern ist“ (Tiecks „Tannhäuser“).

Die überwache Beobachtung der wogenden Gestalten des eigenen Innern gibt zuletzt auch der Außenwelt etwas Halluzinatives und Gespenstisches.

In Eichendorff erschafft diese Empfindungsweise die romantische Marmorgottheit, die seltsam moderne Umformung mittelalterlichen Fabelspuks.

Die starke Assoziationskraft der Romantiker rückt die Pole menschlichen Empfindens nahe zusammen. Wie überall, wo sich spiritualistisches Empfinden mit unplastischer Phantasie vereint, büßt das Anmutig-Lebendige

aus Goethes Welt an Reiz ein, während das Totenhafte seine Schrecken verliert. Von Novalis' Kirchhofsphantasien und dem Undinenkuß selbst des harmlosen Fouqué bis zu Heinischen Visionen feiert diese Empfindungsweise ihre Totenfeste.

In der weichen Luft dieses Traumreiches, aus dem ein Dampf der volupté funèbre aufsteigt, löst sich alles Feste, und selbst der Marmor schmilzt zum körperlosen Gebilde.

Eichendorffs „Marmorbild" ist mit seiner Verworrenheit und seinen Sternbald-Figuren kein Kunstwerk. Eine Gespenstergeschichte des alten Happel, inszeniert mit allen Requisiten alternder Romantik, opernbunt mit eingelegten Arien; und getaucht in die Schwüle der Sommernacht. Es ist die oft erzählte Geschichte des jungen Ritters, dem das seltsam geliebte, gespenstisch belebte Venusbild ein aus Rausch und Grauen jäh versinkendes Abenteuer bereitet.

Eichendorffs Menschen wird diese geheimnisvoll mittelalterliche Erscheinung der Antike weder zum Problem noch zum Erlebnis. Vor Grübeleien schützt sie ihr und ihres Dichters Glaube, vor Erschütterungen ihre Seelenlosigkeit.

Kein charakterisierender Zug läßt die Namen des Helden Florio, des Sängers Fortunato, selbst des Ritters Donati, des gespenstischen Hofherrn der Göttin, im Gedächtnis haften.

Wie nach Heines witzigem Wort Fouqués Ritter aus Eisen und Gemüt, so bestehen diese Italiener Eichendorffs aus Träumereien und Versen. Die Seele, die ihnen fehlt, erfüllt das Ganze der Erzählung.

Was in der Erinnerung bleibt, ist etwas, halb Stimmung, halb Bild; ein feuchtwarmer Nebel, der die Gestalten umwogt. Wert hat in der Erzählung eine Vision, ein Raffinement des Träumens: Gaben des Lyrikers Eichendorff. Seine Phantasie kennt nur Lichter und Töne. Ein traumhaftes Flimmern ist über seine Welt gegossen.

Mondschein und Windlichter, in deren Flackern, wie Schattenbilder, die Gestalten vorüberhuschen; betäubender Blumenduft; ein irres Flüstern der Nacht; weißschimmernde Säulen, wie Springbrunnen aus dem Dunkel steigend .... aus dieser Flut vager Erregungen, ganz ihr angehörig, taucht das Marmorbild empor.

Weil der Romantiker der Statue nur durch Lichter und Schatten ein Scheinleben zu geben vermag, schreckt

sie durch ihre Starrheit: weil er das Körperliche nicht empfindet, wirkt der weiße Marmor wie ein unheimlich leichenfarbenes Gemälde. Bei hellem Tageslicht bleibt der graue, zerbröckelnde Stein eindruckslos.

Alle durch die Statue erweckten Assoziationen gehen auf das Urbild über: nur als Marmorbilder sind die Griechengötter dem Romantiker verständlich. Und muß nicht diese totenhafte, nur nächtlich auflebende Gestalt, mit der unentrinnbar von ihr ausgehenden sinnlichen Erregung, ein Vampyr sein, ein grabentstiegen spukhaftes Wesen?

Und wollt' mich beglücken dein gütiger Leib,
Wie andere Helden, ich stürbe vor Angst –

(Heine, „Götter Griechenlands".)

Auch für Eichendorff ist Aphrodite die „Leichengöttin".

Diese Empfindung dominiert überall, wo Eichendorff sonst noch den Stoffkreis dieser spätantiken Sage berührt („Die Entführung"; „Taugenichts"), oder andere (Wilhelm von Eichendorff, Alexis, Gaudy, Mérimée) ihn behandeln. Sie bringt die nahe Verwandtschaft mit dem Loreley- und Undinenmotiv hervor. An diesem Punkte schießen auch bezeichnender Weise Eichendorffs Reminiszenzen an fremde Dichtung an: der spukhafte Ritter Donati „schlürfte heftig dunkelroten Wein mit den bleichen Lippen in langen Zügen hinunter"; allzutreu nach Goethes „Braut von Korinth"[34])!

Neben diesem Gespenstischen versuchen die lyrischen Einlagen des „Marmorbildes" auch der sehnsuchtweckenden Herrlichkeit der versunkenen Götterwelt ihr Recht zu lassen. Aber gerade hier zeigt Eichendorff, wie tief die christromantische Anschauungsweise sein innerstes Wesen beherrscht. Eine leise Nuance genügt, die wohlbekannten Vorstellungen ins Antike zu übertragen.

In weichem Licht und verhallenden Tonwellen, in der träumerischen Fröhlichkeit und sanften Sehnsucht der Romantik zerfließen auch die Götterbilder; kaum mehr zu unterscheiden von ihren christlichen Rivalen.

Ja, Bacchus, dich seh' ich,
Wie göttlich bist du!
Dein Glühen versteh' ich,
Die träumende Ruh' . . .

Frau Venus, du Frohe,
So klingend und weich
In Morgenrots Lohe
Erblick' ich dein Reich . . .

Und gar der Todesgenius:

Und mitten im Feste
Erblick' ich, wie mild!
Den stillsten der Gäste. —
Woher, einsam Bild?

— — —

Eine Fackel wohl trägt er,
Die wunderbar prangt.
„Wo ist einer", frägt er,
„Den heimwärts verlangt?"

Novalis hatte den Jüngling mit der gesenkten Fackel als einen vorausgeahnten Christus empfunden:

Der Jüngling bist du, der seit langer Zeit
Auf unsern Gräbern steht in tiefem Sinnen . . .

(Hymnen an die Nacht. Heilborn I, 320.)

Dieser Todesgott Eichendorffs ist nichts als die antike Wiederholung des fackeltragenden Engels aus einem anderen Gedicht[35]).

Und die Schlußstrophe:

Was will ich noch hoffen?
Hinauf, ach hinauf!
Der Himmel ist offen,
Nimm, Vater, mich auf[36])!

überträgt ins christliche Empfinden, was in Goethes „Ganymed" pantheistische Begeisterung ist. (Vergl. Kochs Anmerkung.)

Man kann nicht wohl ungriechischer sein.

Fast wie mit bewußter Uebertragung sonst romantisch verwerteter Wendungen setzt überall schon die Szenerie ein:

Von kühnen Wunderbildern[37])
Ein großer Trümmerhauf,
In reizendem Verwildern
Ein blüh'nder Garten drauf . . .

Als unglückliche Geschwister der Himmlischen, nicht als feindselige Mächte nehmen hier die Götter an dem romantischen Frühlingserwachen teil.

Frau Venus hört das Locken,
Der Vögel heitren Chor,
Und richtet froh erschrocken
Aus Blumen sich empor.

— — — — — — — —

Sie selbst muß sinnend stehen
So bleich im Frühlingsschein,
Die Augen untergehen,
Der schöne Leib wird Stein —

Dann über Land und Wogen
Erscheint so still und mild
Hoch auf dem Regenbogen
Ein andres Frauenbild . . .

Und doch wird in dieser romantischen Zaubernacht die goldene Aphrodite zu einer Schwester der Himmelskönigin. Freilich:

Da in den lichten Räumen
Erwacht das Menschenkind
Und schüttelt böses Träumen
Von seinem Haupt geschwind.

Diesmal also ist, seltsam genug, der Romantik, weil sie naiv und unbewußt geworden ist, das Christentum starke und helle Wirklichkeit, die antike Erinnerung ein böses Träumen! Sobald sie, in Heine, zu hippokratischer Hellsichtigkeit und Bewußtheit erwacht, wird die Stimmung wieder die entgegengesetzte.

Mehr der Vollständigkeit halber als wegen seiner Bedeutung sei noch Eichendorffs spätes episches Fragment „Julian" (1853)[35]) genannt, ein Altersprodukt schal gewordener Romantik, das alle Motive des „Marmorbildes" wiederholt.

Die ganze Ohnmacht dieser epigonenhaften Romantik vor der Antike zeigt sich in dem Gedicht, das den gewaltigen Stoff in Waldhornmelodien verschwimmen läßt.

Zeit und Landschaft sind gut deutsch-mittelalterlich: ein Julian, halb nach dem Bilde Friedrichs des Großen, halb Mondscheinschwärmer, löst bald philosophierend die Götterwelt in verblasenen Pantheismus auf, bald verwandelt er sie in einen romantischen Sommernachtstraum:

Da wacht allnächtig auf geheimes Sehnen,
Der Wald schaut träumend nach Diana aus,
Um Venus stehn die Blumen all in Tränen,
Das Meer umwogt Neptuns kristallnes Haus.

Die Spukgestalt einer Venus-Fausta schwankt zwischen der Aphrodite des „Marmorbildes" und der Helena der Simon-Magus- und Faustsage, gleichzeitig an die dämonisch wiederbelebte Biondetta in Brentanos Rosenkranz-Romanzen erinnernd.

Die Montgomeryscene, die das Gespenst mit dem jungen Oktavian aufführt, und wörtliche Anklänge an Kleist zeigen die Abhängigkeit dieser Romantik aus zweiter Hand.

Wie Tag und fiebernder Traum stehen in Eichendorffs Dichtung Christentum und Heidentum einander gegenüber: eine Verneinung des Historischen, die als Kraftprobe naturgewordenen Christensinns ihr Interesse behält.

Heinrich Heine.

„Das Gedicht, welches Sie [Rahel] loben, ist mir sogar lieber, als das von Schiller über denselben Gegenstand, so sehr ich dies auch immer bewundert habe.“ [39])

Diese Worte galten Heines „Göttern Griechenlands“. Der sie schrieb, ist Gentz. Er schrieb sie 1830, als die Romantik, deren Träume noch mit dem „Buch der Lieder“ sein Alter umspannen, immer leiser in den jungdeutschen Sturmwind verklang.

Zeitgenosse Schillers und Zeuge seiner ganzen Entwicklung, steht Gentz doch durch einen geringen Altersunterschied der Romantik näher. Und in einer Zeit, in der die Leistung der Romantik sich bereits zusammenfassen ließ, stellt er die romantischen „Götter Griechenlands“ über die klassischen.

Die tiefe Wandlung, die die ersten aus den zweiten hat hervorgehen lassen, liegt in diesem Urteil.

Wie ein unterirdischer Strom war das griechische Ideal in den Zeiten der Spätromantik weitergeflossen. Unter den Strahlen einer neuen Weltanschauung brach es wieder hervor.

Welches Bild des Hellenentums vermochte dieser Weltanschauung zu entsprechen?

Das Gesetz, das die Antike zu einer Kontrasterscheinung des jeweiligen Zeitbewußtseins macht, bleibt wirksam. Doch diese Bewußtseinslage selbst war durch das ungeheure Erlebnis der Romantik von Grund aus anders geworden.

Die Seelen waren erwacht. An Abgründen des Unbewußten vorbei, durch jedes Traumland der Mystik und jedes Inferno des Perversen waren sie gewandelt. In nie gekannten Assoziationen hatten sie mit den Grenzen der Empfindungen gespielt und letzte Möglichkeiten des Denkens erprobt. Sie hatten aus dem Becher des Todes getrunken und an den Pforten des Geheimnisses von der Weisheit geschöpft, in der „kein Verstand ist“.

Unbefangene hatten die Romantik betreten, Wissende sie verlassen.

Und die Griechen? Rationalistische Begriffszergliederung hatte ihnen ihr „magisch“ [40])-ungeteiltes Schauen beneidet: jetzt kehrt sich das Verhältnis um.

Sie erscheinen realistisch-nüchtern. Ihre Menschen waren robust, ihre Götter materialistisch.

Und über all dem lag Schulstaub, den man nicht mehr vertrug. Aller mystische Zauber der alten Götterwelt war abgestreift und der jüngsten Vergangenheit zugefallen.

Den Rekonvaleszenten der Romantik, die eine chaotische Fülle romantischen Reichtums begrifflich zu sichten hatten, tat sich ein ganz neuer Gegensatz von modern und antik auf: der eines Traum- und eines Wirklichkeitslebens.

Heine hat die Träume der Griechen und Nazarener verglichen: selten eintretende, gleichsam realistische Gesichte bei den Hellenen, ein saugendes, schaurig-süßes Traumleben in der nazarenischen Menschheit. („Schnabelewopski" XII. Elster 4, 132.)

Von der Romantik her fühlte man noch „Schwäche und Krämpfe in den Gliedern", und der Rekonvaleszentensehnsucht stieg ein neues Griechenland empor, als ein Ideal der physischen und geistigen Gesundheit, der Erdennähe und maßvollen Schönheit; mit seinen Göttern in ihrer sittlichen Neutralität und unbekümmerten Fleischlichkeit. „Emanzipation des Fleisches" ward ja zum Feldgeschrei dieses Geschlechts: auch das eine Sehnsucht — und eine Selbsttäuschung.

Zeuge dessen ist der große Dichter der Epoche, dessen Schicksal es war, den Kampf ihrer Gedanken in sich auszukämpfen.

An Heinrich Heine wird der tiefe Widerspruch dieser Zeit klar, den in ihrer von der Romantik noch ungenesenen Seele der neue Glaube aufriß: der Konflikt von Persönlichkeit und Weltanschauung.

Das ist die Tragödie dieser schimmernden Institution, die die Tafeln des hellenischen und nazarenischen Naturells aufgestellt hat.

Nicht zwei Weltanschauungen ringen in Heine, sondern seine „hellenische" Weltanschauung gräbt die Wurzeln seiner Persönlichkeit ab.

Daß er das weiß und empfindet, trennt ihn tiefer vom griechischen Menschen als jede Kluft der Kulturverschiedenheit.

Er gehört zu den Komplizierten, Verfeinerten und im letzten Grunde Lebensschwachen, deren theoretisches Erkennen ihrer eigenen Natur das Urteil spricht.

Physische Eigenschaften des kränklichen, früh von nervösen Kopfschmerzen heimgesuchten Mannes drücken sich in geistigen Wertungen aus. Er, der hellenische Gesundheit preist, haßt die „pöbelhaft rotbäckige" Robustheit

mit dem instinktiven Hasse des Kulturleidenden[41]). Sein Geist, der in Zukunftsbildern von letzten Harmonien träumt, schlägt seine Funken nur aus zerspeltem Empfinden.

Er ist mit Gemüt und Nerven Jude, Christ und Romantiker; moderner Skeptiker mit dem Verstande.

Das Judentum vermachte ihm jenes rätselhafte Volksnaturell, das, in seinem Innersten wirklichkeitsscheu, nach außen den harten und kalten Stahl seiner Kritik an den Wirklichkeiten schartig schlägt, nach innen in eine Traumwelt blickt von haarscharfen Abstraktionen, Lichtern, Farben und Tönen. Und mehr als Goethe hat Heine „vom Blute Christi genossen" (Deutschland III. 4, 272).

Die Romantik kulminiert in ihm gerade da, wo sie in ihrer Unplastik und körperlosen Sinnlichkeit, ihrer kühlen Kritik und erhitzten Träumerei mit dem Judentum ihrer Zeit zusammentrifft.

Heines Phantasie, wie schon Brandes[42]) gezeigt hat, ist orientalisch, nach Indien weisend, auch wo sie Griechenland sucht. Einer der Menschen aus zweiter Hand, die aus Kulturkreuzungen hervorgegangen sind, empfindet er alles mittelbar, alles reflektiert und umgebogen in der Selbstbeobachtung. Er erlebt die Liebe in bleichen Visionen von Traum, Tod und Marmor, letzte Daseinserhöhungen im Schmerz, tiefste Erregungen in Träumen.

Unter den bunten Farben einer lebensbejahenden Weltanschauung birgt er alle seelischen Bedürfnisse der Nazarener; nur die Symbole sind andere; was bei jenen asketische Vergeistigung ist, bedeutet für ihn Kulturverfeinerung.

Seine Weltanschauung hat Heine relativ freigehalten von den Wirrnissen der eigenen Seele. Wie auch in sie ein heimliches Nazarenertum drang, soll später gezeigt werden.

Die breite Unterlage für Heines bedeutungsvolle Gedanken über Hellenen- und Nazarenertum ist die Lebensbejahung; auf ihr ruht, als weiterer Unterbau, der Begriff des Heidentums.

Hier schon zeigt sich der fundamentale Unterschied gegen Goethes im Resultat ähnliche Anschauung. Heines Lebensbejahung ist oppositionell: „Das Leben ist der Güter höchstes!" (Buch Le Grand III. 3, 136.) Sie braucht einen Hintergrund: den Tod und die christliche Askese, ohne die ihr Begriff nicht denkbar wäre.

Goethes Lebensbejahung hat etwas Ruhendes, Religiöses und, weil tief persönlich, Selbstverständliches; sie ist ein Aufblick, die Heinische ein Aufraffen.

Mit einem Trotz, der sich an das Dasein klammert, obschon er es verachtet, variiert der Sterbende die berühmte Antwort des toten Achill und rühmt, statt die Herrlichkeit des Lebens zu grüßen, das Philisterglück zu Stukkert am Neckar (Nachlese V. 69; 2, 109).

Und auf demselben dunklen Grunde ruht Heines Heidentum. Auch das ein Kampf gegen das spiritualistische Christentum, gegen den Judaismus, den Heine wie ein Gift in seinen Adern fühlt, gegen die leisen Stimmen des eigenen Inneren. Das gibt ihm manchmal das Propagandistische und Laute.

Der Spiritualismus gibt die Richtung: Heidentum ist die Religion der „Bekenner des Lebens" (wie Shakespeare, „Shakespeares Mädchen und Frauen" 5, 386), der menschheitsstolzen Diesseitigkeit, und die „Rehabilitation des Fleisches". Diese Hervorhebung der Materie, auch ein Produkt der Opposition, fehlt bei Goethe.

In den jüdisch-christlichen Begriff drängen sich materielle und soziale Forderungen der Neuzeit. Der Leib an sich ist heilig. Und der vor Roberts Schnitterbild stehende Dichter sieht die schlichte Arbeit von dem Wert und der Würde einer Andacht umstrahlt (4, 55).

Der Glaube an ein irdisches Himmelreich, das materielles Wohlsein mit geistiger Herrlichkeit verbindet, gibt dem Heidentum Heines seine individuelle Färbung und seine Schwungkraft.

Heines Anschauungen vom Griechentum gipfeln in dem großen Gegensatze zwischen Hellenen und Nazarenern, der in seiner schärfsten Ausprägung identisch ist mit dem von Sensualismus und Spiritualismus.

Eine sehr brauchbare Uebersicht über den Weg des Heinischen Denkens bis zu diesem Resultat enthält ein instruktiver Aufsatz von Walzel: „Heine, Goethe und die Antike" (Die Zeit, Wien 1896, VI Nr. 70).

Da ich weder den hier gegebenen Ueberblick missen möchte, noch auch in allen Punkten Walzel zu folgen vermag, gebe ich sein Schema in gekürzter Form:

1. Jugendschrift über die Romantik (1820). Heine feiert Goethe und — W. Schlegel als „plastische" Dichter.

2. „Norderney." Hier wird neben der „plastischen" Kunst Goethes auch seine unverhüllte klassische Nacktheit dem viel anstößigeren „Claurenlächeln eines vermummten Satyrs" gegenübergestellt

3. „Romantische Schule." Christliche und heidnische Weltanschauung werden mit einander kontrastiert:

die christliche Moral hat nicht das Recht, in Kunstfragen mitzusprechen.

4. „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland." Heine stellt dem Heidentum jetzt das Judentum als die umfassendere Formulierung einer bestimmten Geistesrichtung entgegen. Der Deismus des achtzehnten Jahrhunderts gleich Judentum. Die „spinozistische" Weltanschauung Goethes nähert sich der Antike.

5. „Definitive Formeln" findet Heine in der Schrift über Börne. In welthistorischer Anschauung teilt er die Charaktere der ganzen Menschheit in Nazarener und Hellenen.

Soweit Walzel.

Entsprechend ihrem abweichenden Thema versucht die vorliegende Arbeit etwas ausführlicher, unter veränderten Gesichtspunkten und mit Heranziehung aller Heinischen Schriften ein Bild von dem Entwicklungsweg der Gedanken Heines in dieser Frage zu geben.

Die Richtung der Untersuchung ist: wie entwickeln sich die Begriffe Sensualismus und Griechentum auf der einen, Spiritualismus und Juden-Christentum auf der andern Seite zu einer höheren Wertung oder umfassenderen Geltung, um allmählich in einander hinein- und zu den großen Gegensätzen Hellenen und Nazarener zusammenzuwachsen.

Heine beginnt mit der schulgerechten Auffassung von den „äußeren Anschauungen", in denen Griechen und Römer lebten, und dem materiellen Charakter ihrer Kunst. Ein mißbilligender Blick fällt auf den antiken „Sinnenrausch", der unter dem „schöneren und milderen Licht" des Christentums einer liebevollen Weltanschauung und innerlicheren Kunst Platz macht. (Schrift über die Romantik. 1820.)

Kult der äußeren Erscheinungen steht gegen christliche Liebe und verinnerlichte Kunst.

Einige Jahre später hat sich diese Anschauung stark geändert. Der jüdische Renegat Don Isaak (Rabbi von Bacharach. 1824) bekennt: „Ich bin ein Heide, und ebenso zuwider wie die dürren, freudlosen Hebräer sind mir die trüben, qualsüchtigen Nazarener" (4, 486).

Es erscheint der Begriff des Heidentums als eine Negation des noch ziemlich äußerlich geschauten jüdisch-christlichen Trübsinns. Das Heidentum steigert sich in den nächsten Jahren, positiver werdend, zu kräftiger Lebensbejahung und hoher Bewertung der sensualisti-

schen Kunst, der apollinischen Nacktheit des großen Heiden Goethe. Seine moralisierenden Feinde werden dargestellt als „Menschen, in deren Herz nur faules Wasser sintert, Menschen von erloschener Genußfähigkeit, die das Leben verleumden." („Die Nordsee" III. 1826. 3, 96 f.)

Von Erfassung dieses Gegensatzes als des zwischen Hellenen- und Nazarenertum ist indessen nicht die Rede. Wie wenig mehr Heine damals in den Griechen sah, als eben das Kunstvolk, beweist die Kritik der Menzelschen Literaturgeschichte aus dem Jahre 1828, die Natur und Jugend gegen Kunst und Altertum aufruft (7, 256).

Die Größe der Griechen liegt in der „Idee der Kunst" (Italien. 1828), die der Juden in der Gottesidee.

Das künstlerisch-formale Genie steht gegen das religiöse.

Nach einer Zeit spottlustigen Unglaubens in Italien zieht in der halben Einsamkeit von Helgoland die Bibel Heine wieder in ihren Bann. Angesichts des unendlichen Meeres werden ihm die Gegensätze größer, einfacher und tiefer begründet.

Das Phänomen der Vergeistigung geht ihm auf; er versteht Hegels Wort von den Juden als dem „Volk des Geistes" (7, 46).

Für die eine Seite des Spiritualismus, die intellektuellabstrakte Veranlagung, wird ihm bereits das Judentum zum Symbol.

Menzel, zwei Jahre vorher bei seinen Angriffen gegen Goethe halb und halb unterstützt, heißt jetzt mit Pustkuchen und Hengstenberg ein „Jude" (7, 53).

Jude und Grieche stehen einander gegenüber wie Spiritualismus und Kunst.

Diese Gegenüberstellung beweist schon, daß Heine hier dem Begriffe des Spiritualismus noch nicht seinen späteren Umfang gibt: das Christentum, dessen Liebe und große Tröstung er mit warmen Worten erhebt, findet darin keinen Raum. Ebensowenig findet ihn die ideale Menschheit im Griechentum, das lediglich als das künstlerisch-formale Prinzip in der die deistische Insel Israel umgebenden Heidenwelt erscheint. Neben Griechenland, der „blühenden Heimat der Kunst", erscheinen auch Aegypten, Phönizien und Babylon als Völker, „die, dem freudigsten Naturdienst ergeben, den Geist in den Erscheinungen der Materie, in Bild und Symbol begriffen" (7, 46 f.).

Shakespeare, der Vollmensch, ist ebenso wie der Zukunftsmensch zu gleicher Zeit Jude und Grieche (7, 53).

Indessen, ein Schritt zur Annäherung der Begriffe Hellenentum und Sensualismus ist getan: die Wirkung der griechischen Kunst ist eine sensualistische; sie ist eine Arznei gegen den Spiritualismus. „Ein großes Heilmittel liegt in (der politischen Bewegung und in) der Kunst. Napoleon und Goethe haben trefflich gewirkt . . . Dieser, indem er uns wieder für die griechische Kunst empfänglich machte und solide Werke schuf, woran wir uns wie an marmornen Götterbildern festklammern können, um nicht unterzugehen im Nebelmeer des absoluten Geistes." (Helgoland. Börne II. 7, 47 f.)

Die Kunst der Hellenen enthält nicht den lebendigen Geist des Sensualismus, aber sie bringt ihn hervor.

Von nun an spielen politische und soziale Tendenzen stark in diese Fragen hinein.

Eine Kritik über Roberts Schnitterbild im Pariser Salon von 1831 gibt Gelegenheit zu einem reinen Evangelium der Weltfrömmigkeit (4, 55).

Trotziger verkünden Verse derselben Zeit das „dritte Testament" und die Vernichtung des „Zweierlei" von Leib und Seele. („Seraphine" 7. 1, 228.)

Aus tieferen Schichten des Empfindungslebens holt Heine das Gegenbild: das körperlose Traumleben der nazarenischen Menschheit, entstanden bei dem „Volk des Geistes" und zur Blüte gelangt bei den Christen, dem „Geistervolk". (Schnabelewopski. 1831. Kap. XII. 4, 132.)

Damit ist der Uebergang von der mehr äußerlich beobachtenden, später religiösen, zu einer psychologischen Erfassung des christlichen Problems gegeben.

Das Buch über die Romantik (1833) erheischt die Vertiefung in das Christentum mit seiner entsagungsvollen Vergeistigung und den „krampfhaft süßen Empfindungen", als deren Symbol Heine die Passionsblume aufblühen läßt. (Romantische Schule I. 5, 217.)

Dieser christliche Gefühlsspiritualismus bleibt auch jetzt in Heines Betrachtungen das eigentlich positive. Erst aus dem Gegensatze zu ihm ist das Heidentum und der Sensualismus zu begreifen.

Das Griechentum erscheint nunmehr als die ideale Formung sensualistischer Lebensinhalte.

Wie Goethe jetzt zum griechischen Gott aufgerückt ist, so ist auch das Griechentum selbst, noch immer fast lediglich von der künstlerischen Seite her gesehen, ein

marmornes Götterbild: göttlich vollendet, aber ohne warmes Lebensblut. Der Realismus, der nach Goethe und Heine dem Heidentum eignet, ist für diese Auffassung des Griechentums nur ein bildnerischer, kein Lebensrealismus. Die griechischen Götterbilder haben etwas Totes und Starres, fast Unheimliches, Sie sind „unglückliche Mischlinge von Gottheit und Stein" (5, 254).

Das Buch des folgenden Jahres: „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland", drängte mit seiner historischen Aufgabe von selbst zu einer etwas veränderten Betrachtungsweise.

Aber auch sonst haben sich die Anschauungen in manchem geändert. Das beste Kennzeichen ist, wie so häufig, das Urteil über Goethe. Zum ersten Mal unterzieht Heine den Titel des „großen Heiden" einer Kritik und findet ihn nicht ganz zutreffend. Noch 1830 war ihm Goethe „nur Grieche" (im Gegensatz zu Shakespeare, der Jude und Grieche zu gleicher Zeit ist): jetzt steht die „heutigste Sentimentalität", das tiefe Verständnis für moderne Leiden, stehen Schmerz und Poesie, die er mit dem Blute Christi getrunken hat, in scharfem Kontrast zu seinem streng nach Goethes eigener Definition charakterisierten Heidentum. Im „antiken Marmor" pulsiert modernes Leben. (Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland III. 4, 272.)

Durch den gemeinsamen Gegensatz sind die Begriffe „Griechentum" und „Heidentum" nahe zusammengerückt. Mit dem „klaren, scharfen Auffassen aller äußeren Erscheinungen" tritt in den Begriff des Hellenentums ein neues Element: das sensualistisch erfaßte Weltbild; ein weiterer Schritt zur Auffassung als Symbol des Sensualismus. Die Blutwärme fehlt jedoch diesem Griechentum noch immer; gerade in den unantiken Eigenschaften Goethes sieht Heine das Leben.

Auch jetzt ist der Vollmensch, in diesem Falle Luther, Sensualist und Spiritualist zugleich. (Deutschland I. 4, 190.)

Das Gegenbild ist nicht das Judentum. Walzel irrt, wenn er meint, Heine stelle hier dem Heidentum anstatt des Christentums das Judentum als die „umfassendere Formulierung einer bestimmten Geistesrichtung" entgegen. Judentum-Deismus steht gegen den Pantheismus, nicht gegen das Heidentum (vergl. Deutschland II, 4, 224 f.).

Ebensowenig ist das Judentum identisch mit dem Spiritualismus, wie das Heidentum mit dem Sensualismus, den Heine überall in der Geschichte, im Protestantismus

eines Jan von Leyden so gut wie in der katholisch-italienischen Renaissance wiederfindet (4, 184 und 188). Erst in einer weitausschauenden Zukunftssynthese fließen Pantheismus, Heidentum und Sensualismus zusammen (4, 223).

Jüdischer und christlicher Spiritualismus unterscheiden sich in dieser Betrachtungsweise etwa wie ihre Gegensätze: Pantheismus und Heidentum.

Die christliche Idee erfaßt Heine hier, über die psychologische Betrachtung des letzten Buches hinausgehend, als eine Weltanschauung. Eine Weltanschauung, die, manichäische mit gnostischen Ideen vereinend, in der Vernichtung des Leiblichen den Sieg des guten über das böse Prinzip sieht, und deren Wurzeln sich nicht in Palästina, sondern in Persien und Indien hinabsenken; womit Heine selbst dem Einfluß von Anschauungen unterliegt, die er an Friedrich Schlegel tadelt (4, 169).

Das Jahr 1838 bringt endlich die Gegenüberstellung: „Jerusalem und Athen" („Shakespeares Mädchen und Frauen" 5, 273). Hier ist tatsächlich das Judentum zur Formel spiritualistischer Weltanschauung geworden.

Auch das Griechentum wird nicht mehr so formell betrachtet wie zuvor. Wenn es auch den Begriff „Heidentum" noch nicht ganz ausfüllt (Shakespeare ist Heide als ein „Bekenner des Lebens"), ist seine Kunst doch die „Tribüne" eines sensualistisch hellenischen Geistes (5, 374): auch sie der Ausdruck einer Weltanschauung.

Juda ist das „Leben im Geiste", Hellas der „Geist im Leben".

Die großgedachte Teilung der Menschheit in Nazarener und Hellenen, mit ihr auch eine umfassendere und höhere Wertung des Begriffes „Sensualismus", bringt die Schrift über Börne (1839). Hier handelt es sich nicht mehr um zwei Weltanschauungen, sondern um zwei Naturelle.

„Alle Menschen sind entweder Juden [Nazarener] oder Hellenen, Menschen mit asketischen, bildfeindlichen und vergeistigungssüchtigen Trieben, oder Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen" (Börne I 7, 24).

Der Begriff des „Hellenen" ist jetzt weit genug, auch den Vollmenschen aufzunehmen: Goethe ist nunmehr wieder Grieche und griechischer Gott (7, 23).

Spätere Jahre ändern an diesen Formeln wenig.

Die Darstellung der klassischen seligen Inseln im Tanzpoem „Faust“ (1847) betont stärker als früher das Wirklichkeitsleben der Hellenen, das gegen das spiritualistisch-romantische Schweifen in Vergangenheit und Zukunft kontrastiert. „Hier ist alles reale, plastische Seligkeit ohne retrospektive Wehmut, ohne ahnende, leere Sehnsucht“ (4. Akt, 6, 489). Was Heine hier „retrospektive Wehmut“ nennt, ist nichts anderes als Burckhardts „Ruinensentimentalität“: das recht eigentlich Ungriechische an der Hellenenverehrung späterer Zeiten.

Der alte Gegensatz von klassisch und romantisch, der sich für Heine bei der allzu formalen Betrachtung des Griechentums nicht recht in die Formel: Sensualismus gegen Spiritualismus einfügen wollte, findet hier Eingang in den umfassenderen des Hellenen- und Nazarenertums.

Soweit, von der kunstkritischen Betrachtung ausgehend, über die formale, psychologische, historische und philosophische hin, führte den Dichter sein Gedankenweg bis zu dem Gipfel hinan, wo ihm der Hellenismus als eine Lebensempfindung aufging und er sich selbst einen Hellenen nannte. Dann schlugen die immer höher emporschwellenden Fluten des Nazarenertums, auf die er schon mehr als einmal unterwegs einen scheuen Blick zurückgeworfen hatte, über ihm zusammen.

Heines Gedankengänge, die im Endresultat zur Gegenüberstellung von Hellenen- und Nazarenertum führten, sind nicht ohne Vorgänger und Nachfolger.

Für die Vorgeschichte der Beurteilung des Christentums aus dem Judentum heraus hat Walzel in dem bereits genannten Aufsatz ein Material geliefert, das ich hier nur zu wiederholen brauche.

Herders weiter Blick und synthetische Betrachtungsweise erkannte die unhistorische Schwäche in Schillers Antithese: antik-naiv — modern-sentimental. Herder zeigt die Wurzeln der unantiken modernen Geistesrichtung im jüdisch beeinflußten Urchristentum auf. An den Psalmen weist er den hebräischen Zusatz im mittelalterlichen Geistesleben nach, den alles Leben und Dichten umwälzenden Kampf, den die halb christlichen, halb hebräischen Hymnen einleiteten gegen die heidnischen Gesänge und ihren Urquell, die „dichtende und spielende Einbildungskraft der Griechen, gegen die Lust und Fröhlichkeit des Volkes an Nationalfesten, gegen den Nationalruhm selbst“.

Herders Anregungen wurden aufgenommen von der protestantischen Theologie im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Nach De Wette („Studien", 1807) lag im Judentum, „wie im Keime Blätter und Früchte, das Christentum". Der Einfluß der Juden, der „altklugen Kinder" voll Sündenangst und Selbstanklage, vernichtet „die schöne Harmonie des Menschen mit der Welt", das Hellenentum.

Schon fast in die Zeit der religiösen Wandlung Heines fallen die wilden, an Nietzsches Antichrist gemahnenden Angriffe Daumers gegen das Christentum, in dessen extremem Spiritualismus, seiner finsteren, leeren, nur von hohlen Traumgestalten erfüllten Innerlichkeit Daumer das böse Prinzip, den Fluch der Menschheit sieht.

Diesen Belegen sei eine Anzahl anderer Gegenüberstellungen hinzugefügt, die mehr oder weniger auf den Gegensatz sensualistischer und spiritualistischer Veranlagung hinauslaufen.

Goethe kennt zwei reine Typen der Weltreligionen, in denen der Gegensatz von Sensualismus und Spiritualismus eins wird mit dem von Form und Unform: „Es gibt nur zwei wahre Religionen: die eine, die das Heilige, das in und um uns wohnt, ganz formlos, die andere, die es in der schönsten Form anerkennt und anbetet. Alles, was dazwischen liegt, ist Götzendienst" (Maximen und Reflexionen).

Hierher gehört auch Novalis' eigentümliche Scheidung zwischen „Christentum" und „Judaismus" mit der besonderen Bedeutung, die beide in seiner Terminologie annehmen (Fragmente, Heilborn II 1, 338. S. Anm. 27).

In der etwas gequälten, gleichsam defensiven Weise, die der Zusammenbruch gläubiger Anschauungen in lebensschwachen Naturen hervorbringt, verkündet Platen die Lebensbejahung im „Gesang der Toten" oder läßt im Gesang Neros beim Brande Roms den antiken Lebenswillen vor der Vernichtung auflodern (vergl. Anm. 61).

Eine Abwehr christlicher Freudlosigkeit, freilich in den einem schwäbischen Pfarrer gezogenen Grenzen, enthält Mörikes Gedicht „Die Charwoche".

Hebbel, mehr noch als (nach Heines Wort) Voß der Odhin der deutschen Literatur, machte sich die Formel: Hellenen-Nazarener des trotz aller Wesensfremdheit anerkannten Dichters zueigen. (Weiteres Anm. 62.)

Nur mit der, seiner eigenen Geistesform freilich auffallend widerstrebenden, Tendenz, der „mittelalterlich

trüben" Auffassung der Schönheitsgöttin entgegenzutreten, stellt sich Hamerling in diese Reihe („Venus im Exil". S. Anm. 65).

Auch wo die unmittelbare Beziehung auf Hellenen- und Nazarenertum fehlt, geht durch viele Dichtungen der große Gegensatz, der im Grunde wohl auf den von Lebensstärke und Lebensschwäche hinausläuft.

Geistreich variiert eine der „Italienischen Novellen" der Isolde Kurz das alte Thema von Schuster und Schneider, in denen witziger Beobachtungsinstinkt sich zwei Menschheitstypen veranschaulicht hat.

Und ist es nicht derselbe Gegensatz, wenn in Zolas Ventre de Paris leerausgehende Idealisten und satte Epikureer (mit Verpflanzung Shakespearischer Anschauung in den Stoffkreis des Romans) als Magere und Fette charakterisiert werden?

Will man Heines innerliche Stellung zu Griechenland verstehen, so darf man nicht an seinen Aeußerungen vorübergehen über das Volk, dem er selbst angehörte.

Diesem Volke, nicht der geschichtsphilosophischen Konstruktion des Judaismus, gilt sein Bekenntnis: „Ich liebe die Juden persönlich" (Gedanken und Einfälle 7, 407).

Hier ist, trotz Renegatenbitterkeit und Gefühlszerspaltung, sein Gemütsanteil verankert. Sein Geist, zu Gaste in hellenischer und romantischer Kultur, flattert an einem langen, aber unzerreißbaren Bande. Heines Intellekt neigt sich vor der ideellen Größe der Juden, sein Gemüt vor ihren Leiden.

Neben dem Abstrakten, Hageren und Männlich-Harten, das sie in allen seinen Aeußerungen annehmen, erscheinen die Hellenen beinahe weichlich und spielerisch schöngeistig; wenn auch nicht eben „widerwärtig", wie die „Götter Griechenlands" halbernst behaupten.

In der verstockten, im Unmut einst mit den Hautkrankheiten zusammen genannten[43]) „positiven" Jehovah-Religion der „Schweizergarde des Deismus" (Aufsatz über Markus, 1844)[44]) ehrt Heine doch den unbeugsamen Dienst der Idee weit mehr als die in seinen Augen wesentlich bildnerische Leistung der Griechen[45]). Um dieser unzerstörbaren Idee willen, der die Hebräer ohne Vaterland und Lehnsherrn allein gehorchen, sieht Heine im Judentum, soviel des Toten und Gespenstischen es auch ihm enthält, noch eine lebendige Macht der Weltgeschichte, während Griechenland für ihn nur eine „schöne Leiche" ist. „Die Juden sind aus jenem Teige, woraus man Götter

knetet . . . Wie sie einst die Welt in neue Bahnen des Fortschritts geleitet, so hat die Welt vielleicht noch weitere Initiationen von ihnen zu erwarten." (Ueber Börne, 1839, 7, 122.)

Und noch entschiedener nimmt Heines Gemüt Stellung. Die Wage, auf der die ganze Trostlosigkeit des kunst- und schönheitsfeindlichen, „ehrbaren" Shylockhauses ruht, gegenüber der Verkörperung sinnlich reichen Lebens in Porzia, neigt Heines Sympathie doch zugunsten des gequälten Juden. (Shakespeares „Mädchen und Frauen", 1838, 5, 454. 460. 463.)

Heines religiöse Wandlung hat, wie in manchen Punkten, so auch in der Stellung zu den Juden, seine innerliche Persönlichkeit befreit. Jetzt spricht er es aus, daß er Moses' Ideengröße höher stellt als die Künstlergröße der Griechen. „Ich sah nicht, daß Moses trotz seiner Befeindung der Kunst selber ein großer Künstler war und den echten Künstlergeist besaß". („Geständnisse" 6, 55.)

Heine sieht in den Israeliten das Volk des Rechtes und der Sittlichkeit und vergleicht sie mit den Deutschen, auf diese Weise die beiden Völker, die seinem Herzen am nächsten standen, geistig vereinend. („Geständnisse" 1853, 6, 60. 62.) Auch in dieser Ideenverbindung zeigt sich das persönlichere, wahrere Empfinden des Kranken, der das Gewand innerlich fremder, intellektueller Ueberzeugungen abwerfen durfte. „Die Griechen," so lautet die Abrechnung mit den Ueberzeugungen dieses zu Ende gehenden Lebens, „waren nur schöne Jünglinge, die Juden aber waren immer Männer, gewaltige, unbeugsame Männer, nicht bloß ehemals, sondern bis auf den heutigen Tag. („Geständnisse" 6, 55.)

Und doch hat vor der Erkrankung Heines Kultursehnsucht versucht, alle Elemente seiner Geistesentwicklung in dem Idealbilde einer Zukunftsmenschheit zu vereinen.

Es ist die Probe darauf, wieviel oder wiewenig Hellenentum in die letzten Resultate seines systematischen Denkens Eingang findet.

Zu diesem Bilde gibt Hellas die Form, das Christentum das Licht und Juda die Linie und Idee. Aus Griechenland stammen die Tempelpaläste[46]) der neuen Menschen, aus dem Orient die goldnen Säulen und Geschmeide der Zukunft[47]), aus dem Christentum die Sehnsucht und Verheißung des dritten Bundes. Das Judentum gibt die Kühnheit und eherne Konsequenz der Idee und die geistige

Herrlichkeit des Menschen, ohne die das dritte Reich Form bleiben würde.

Schöne, heitere, harmonische Menschen opfern in ihren Tempelpalästen auf den Altären ihrer, hellenische Sinnenfreude mit judäischer Geistesmacht vereinenden, Menschengöttlichkeit[48]).

Das Bedeutungsvolle dieser letzten Synthese für Heines Hellenentum ist: daß sie Widersprüche auszugleichen hat und seelische Widerstände, aus denen sie entspringen, mit dem intellektuellen Ideal dieses Hellenentums in Einklang zu bringen sucht; daß sie das nicht vermag, obwohl ein Harmoniebedürfnis von religiöser Stärke sie stützt. Gleichheit ohne Verflachung, physische Gesundheit ohne Materialismus, religiöse Vertiefung ohne Gottesglauben — eine solche Welt trüge wohl auch das Hellenenideal auf nazarenischem Seelengrunde. Aber nur Heines systematisches Denken beruhigt sich dabei; die tieferen Schichten esoterischen Geisteslebens revoltieren. —

Gleich dem blutenden Christus, der in einer eindrucksvollen Vision der „Stadt Lucca" sein Kreuz auf den hohen Göttertisch wirft (Kap. VI. 3, 394), dringen die rebellischen, skeptischen und schmerzlichen Gedanken hervor und zerstören die Tempelpaläste der Menschengötter.

Das Hellenenideal bedarf einer Unterlage von robuster Gesundheit des Fühlens und Unempfindlichkeit, wie sie Heine in mancher Stunde wohl zu besitzen glaubte. Das alles bricht zusammen vor dem Zweifelgedanken: „Jede Religion gewährt auf ihre Art Trost im Unglück . . . . Was bietet der neue Glaube?" („Gedanken und Einfälle". 7, 410.)

Die Stützen der Idealwelt sinken nach einander weg: vor dem republikanischen Pöbelgeschrei entfliehen die letzten Nymphen (Börne. 7, 146); hinter der materiefrohen Gesundheit droht die dickhäutige Roheit, auf das Sterben des alten Gottes folgt die religiöse Verödung. (Vergl. die Betrachtung in den „Geständnissen" 6, 41. 42.)

All das strahlt aus einem Zentrum. Heines tiefpoetische Natur, ganz auf den Punkt gestellt, wo sublimierte Sinnlichkeit und Geistigkeit in gemeinsamer Verfeinerung zusammentreffen, hat ein tiefstes Bedürfnis: die Flucht vor allem Rohen, Grellen, Banalen und Widrigen — und wäre es ins Traumland der Nazarener hinein. (Vergl. u. a. das Gedicht: „Ruhelechzend". 7, 102.)

Nicht den Spiritualismus haßt Heine, sondern die fanatische Plumpheit der Asketen: das Christentum mit

seinen bunten Schmerzen und abenteuerlichen Schönheiten (Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. 4, 171) zieht ihn unwiderstehlich an.

An den Griechen liebt er nur das vergeistigte Gebilde des Hellenentums, das reale, sozusagen empirische Griechentum behandelt er mit der Kälte des Romantikers. Es ist ihm unpoetisch. Bei ihrer „Identität von Leben und Dichtung" besaßen die Griechen „mehr Kunst als Poesie" (Gedanken und Einfälle; Romantische Schule; Erläuterungen zum „Faust". 7, 413; 5, 224; 6, 510); in den antiken Dichtern ist ihrer nicht so viel als „in Shakespeares großer Zehe". Die Lyrik ist ein „Produkt des Spiritualismus" (Gedanken und Einfälle. 7, 418). Denn am Spiritualismus hängt für Heine untrennbar alle Poesie und letzte Erhöhung des Daseins; erst aus Dissonanzen klingen ihm die Geistertöne, denen er lauschen muß.

Die Schatten des Spiritualismus trinken Lebenswärme, und die plastischen Gebilde der Antike werden zu gespenstischen Hüllen.

Eine Venus von Milo, die in einem Traumbild vor einer christlichen Geisterprozession flieht, wird als zerbröckelnder Stein zu einem Bild des Todes, nicht anders als die nazarenischen Gespenster. (Ueber die französische Bühne 10. 1837. 4, 633.) Oder die verwandelten Begleiterinnen der Helena tanzen als Gerippe weiter und merken nicht, daß sie tot sind (Ballet „Faust". 6, 491).

Der Spiritualismus aber zieht in Beethovens Tönen trotz leisen Grauens Heine wissend in seinen Bann. (Lutezia I. 1841. 6, 161.) Und bezeichnend ist es, daß er von Hegel die Reihenfolge der Künste nach dem Grade ihrer Vergeistigung übernimmt: Baukunst, Skulptur, Malerei, Musik. (Ebenda. 6, 259.)

In einer immer geistigeren Welt wirkt die lebenswarme Antike nur unheimlich, die höhnisch grellen Dissonanzen auslösend, in denen Heine doch das tiefste Erleben der Menschenseele empfindet. Und bei Shakespeares „Troilus und Cressida" ist es ihm, als sehe er Melpomene auf einem Grisettenballe den Chahut tanzen, „freches Gelächter auf den bleichen Lippen und den Tod im Herzen" (5, 393).

Man fühlt aus diesen Bildern heraus, was Heine trotz alledem zu den Göttern Griechenlands hinzog: das Unantikste: Mitleid und Heimweh nach dem Vergangenen. „Das Mitleid ist die letzte Weihe der Liebe, vielleicht die Liebe selbst"; so erklärt Heine in Uebereinstimmung mit

Novalis[1]) die Liebe zum leidenden Christengotte. (Stadt Lucca VI. 3, 395.)

Und „die Vergangenheit ist die eigentliche Heimat der Menschenseele". (Elementargeister. 3, 429.)

Freilich, nur die toten oder vertriebenen Götter rücken Heine menschlich nahe.

> Ich hab' euch niemals geliebt, ihr Götter! . . .
> Doch heil'ges Erbarmen und schauriges Mitleid
> Durchströmt mein Herz,
> Wenn ich euch jetzt da droben schaue.
> Verlassene Götter . . .

Um Tote darf man trauern; ständen sie aber plötzlich auf, wie die Riesin Roma: „es wäre entsetzlich!" (Reise von München nach Genua XXIV. 1828. 3, 261.)

Erst in der kranken Vergeistigung seiner Götter und dem „geheimen Schmerz" seiner Statuen wird das Hellenentum in Heines Empfinden zu etwas Verwandtem. Immer hat ihn das Gefühl beherrscht, daß erst die Krankheit geheimste Seelenpforten öffne. „Im Christentum kommt der Mensch zum Selbstbewußtsein des Geistes durch den Schmerz — Krankheit vergeistigt selbst die Tiere. („Gedanken und Einfälle" II. 7, 404. Vergl. Novalis. S. 24 und Anm. 32).

„Ich weiß das alles, und ich sterbe an den unheimlichen Aengsten und grauenhaften Süßigkeiten unserer Zeit." (Schnabelewopski XII. 4, 132.)

Heine fühlt, was er dieser schmerzfähigen Reizbarkeit der Seele zu verdanken hat. Er weiß: der „etwas wohlbeleibte Hellene"[2]) hätte der große Dichter nicht sein können, der „jene wunderliche Empfänglichkeit" besitzt, „jene unwillkürliche Mitempfindung; jene Gemütskrankheit, die wir bei den Poeten finden und mit keinem rechten Namen zu bezeichnen wissen". (Börne V. 7, 129.)

Das alles ist — und auch im intellektuellen Sinne — Heines heimliches Nazarenertum.

Von ihm könnten die Worte der Börneschrift gelten: „Psychologisch merkwürdig ist die Untersuchung, wie in Börnes Seele allmählich das eingeborene Christentum emporstieg, nachdem es lange niedergehalten worden von seinem scharfen Verstande und seiner Lustigkeit" (7, 24).

Auch Heines religiöse Wandlung zeigt nur längst vorhandene Anlagen in gleichsam vergrößertem Maßstabe und bringt nur „niedergehaltene" Regungen zur Entfaltung. Gleichwie die zeitlich mit ihr zusammenfallende Krankheit diesen Empfindungen die pathologische Färbung gibt,

ohne materiell neue hinzuzubringen. Wohl aber wirft die veränderte Gemütslage, die jenseits aller Systeme die Werturteile dirigiert, mit der Verschiebung dieser Urteile ein plötzliches Licht auf manches sonst Halbbewußte.

Bildliche Wendungen aus längst vergangener Zeit tauchen, bis zum Wörtlichen ähnlich, wieder auf. Nur ist die gespenstische, Pyramiden überdauernde Volksmumie des Judentums (1829) jetzt (1853) zum heiligen, den Jahrhunderten trotzenden Prototyp der Menschheit geworden. (Stadt Lucca XIII und „Geständnisse": 3, 416 und 6, 55.) Heidnische Völker, deren „freudiger Naturdienst" ein schauerlich isoliertes Asketenvolk umgab (1830), „verludern" nunmehr, „den üppigsten und brünstigsten Naturkulten huldigend, in bacchantischem Sinnenjubel ihr Dasein". („Helgoland" 1830 und „Geständnisse": 7, 46; 6, 60.)

Alle Empfindungen überflutet, jetzt auf dem Krankenlager, die Sehnsucht nach der „großen Stille".

Die schmerzhaft gesteigerte Sensibilität, die sich von dem Atheismus schon deshalb abkehrt, weil er „nach Käse und Branntwein zu riechen" beginnt (6, 41), flieht vor dem lauten Zwist der Weltanschauungen und Daseinsformen tiefer in das Traumland zurück. Ein zerbrechliches Heiligtum hat der Kranke nach zwei Seiten hin zu verteidigen.

Das ist der Sinn des letzten, tiefen Bekenntnisses, des Gedichtes „An die Mouche". Der Versöhnung mit den Seelenwirren einer letzten Liebe, deren visionäre Ohnmacht bald grell verhöhnend, bald träumerisch seine Verse durchzittert, hat Heine mit dieser Dichtung ein Denkmal gesetzt. Und mit den Schmerzen jener Leidenschaft hat er auch die Schatten seiner Gedankenkämpfe, sie gestaltend, überwunden. Ein Traum zeigt ihm unter Marmortrümmern einen offenen Sarkophag, geschmückt mit Basreliefs, Gestalten aus griechischer und jüdischer Mythenwelt. Der tote, heilandgleiche Mann im Marmorgrabe wird in der Metempsychose des Traums zum schlummernden Dichter selbst. Als süß-schaurige Passionsblume über ihn gebeugt, tauscht die Geliebte unirdische Seelenworte mit dem Toten — bis die Marmorbilder mit fanatischem Streit und unter ihnen das Geschrei des Esels Balaams dem kurzen Traumglück ein Ende machen.

Dies Gedicht ist die Kritik der Anschauungen von Hellenen- und Nazarenertum aus einem Jenseits. Die Inhalte der Lazaruspoesien mit ihrer flackernden Reflexion, ihrem bohrenden Sarkasmus, ihrer kranken Erotik sind

zusammengefaßt sub specie mortis. Die Form, eine Traumvision, hat jetzt ganz andere Wahrheit als die verbrauchte Technik der Jugendgedichte. Das wird erzählt in einer Sprache, die halblaut klingt vor feiner Verachtung ihrer Gegenstände, voll gleichgiltigen Raffinements, zu müde zum Pathos; bald von seltsam splitterndem, bald von weichem und verhallendem Klang, doch immer gedämpft wie durch eine Ferne.

Aus Symbolik und halluzinativem Realismus gewebt, gleitet die Vision vorüber: die Trümmer der Renaissancekunst im Mondlicht; der Marmorsarkophag des toten Heilands. Die Basreliefs des Grabmals, überzahlreich, wie mit verachtender Hand durcheinandergestreut: der Kehricht eines abgeschlossenen Lebens. Der lautlose Totendialog des Heiland-Dichters mit der qualvoll Geliebten, in der Traumsymbolik zur Passionsblume verwandelt. Der wüste Glaubenszank der Marmorbilder und die hoffnungslose Reflexion des aus weichem Vergessen Aufgeschreckten. Das mißtönige Geschrei, mit dem sich das entfliehende Leben noch einmal in Erinnerung bringt.

Wie ein Rückfall ins Irdische taucht die Gedankensymbolik, der Streit des Wahren mit dem Schönen, aus der Flut der Träume.

Schmerzlich kontrastiert gegen die kranke Süße des stummen Zwiegesprächs die absichtliche Derbheit und grobe Tatsächlichkeit der zwiefachen Basreliefs.

In die scheue Stille gellt der Hader des plumpen Pöbelglaubens. Auch die Griechengötter erhalten, was Heine früher nicht an ihnen gesehen, etwas Streitsüchtig-Wüstes.

Die Schönheit der Griechen ist versteinert, die Wahrheit der Juden erstarrt.

Alle Tasten auf der Klaviatur verschwiegener Wahrheiten und gefährlicher Grenzempfindungen hatte Heine angeschlagen; diese nicht. Längst hatte zwischen den großen Gegensätzen der Hellenen und Nazarener, die sein systematisches Denken mit der Hoffnung seelischer Ruhepunkte täuschten, feineres Fühlen Uebergänge und Nuancen empfunden: schmerzliche Schönheit auf den Häuptern der Nazarener, Barbarentum der Gesundheit bei den Hellenen.

Die Welt des letzten Totendialogs liegt jenseits beider. „Die Seele," sagt Novalis, „ist das feinste aller Gifte." Dies feine und tödliche Gift träufelt in Heines Verse und macht sie trunken von heimlicher Ekstase und perverser Schönheit. In dem äußersten Maß von Subjektivität, das

eben nur dem Sterbenden vergönnt ist, gehen alle objektiven Werte unter. Die Namen der Hellenen und Nazarener verlieren ihren Sinn. Stets wird die Wahrheit mit dem Schönen hadern; aber der Ausgang dieses Streites hat für den Dichter keine Bedeutung mehr.

In diesem seltsamen Zwischenreiche des Lebens und Todes werden selbst die leisen Impressionen des Nazarenertums plump. Nur in einer letzten Verfeinerung, aus der die Seele keinen Ausgang mehr findet, behält es noch Geltung.

Stimmungen, die an der Grenze menschlicher Ausdrucksmittel vibrieren, umspinnen die große Stille, die doch die feinste Blüte des Menschlichen umhegt. In ihr werden die Gebilde der Kunst zur steinernen Farce und die Rhythmen der Poesie zum unharmonischen Lärm. Die Juden sind ihr ein Aergernis und die Griechen eine Torheit.

Zwischen ihnen blüht die Passionsblume, das Symbol eines von schmerzlich süßen Träumen erfüllten Nirwana.

Den Raum, den die realistisch-rohen Parteien der Barbaren und Hellenen verlassen, erfüllen Halluzinationen von seltsam körperloser Sinnlichkeit. Aber auch diese Totenblumen stammen aus dem Reiche, dem schon vor Heines Erkrankung die totgeweihte Marmorschönheit der „Nächtlichen Fahrt" entstiegen war und die kranken Visionen der „Florentinischen Nächte".

Nazarenerträume.

Die Gestaltung der Griechengötter in Heines Dichtung läßt sich wie in der Eichendorffs nicht ohne die Phantasiewirkung der Statuen verstehen.

Bei Heine liegt die eigentümliche Grenzerscheinung in verstärktem Maße vor. Zu ihren Ursachen gehört neben seiner romantisch-unplastischen Veranlagung die damit zusammenhängende Besonderheit seiner erotischen Phantasie: die Neigung zum Toten, Marmornen und Traumhaften, und die Empfindungen, die durch solche Bilder wieder ausgelöst werden, „weiße"[51]) Phantasien, die an den Grenzen des Sinnlichen schaukeln, dämmernde Stimmungen der volupté funèbre. Zu diesen Wirkungen gesellt sich die Schönheit der Marmorbilder und das Mitleid mit den Zerstörten: Liebe und Mitleid, wie Heines Version der Venussage („Elementargeister" 4, 423; s. u. S. 52) diese Empfindungen zusammenfaßt.

Die Statuen sind halblebendige Wesen, durch ihre marmorne Blässe den Toten ähnlich; inkonsistent trotz ihres harten Materials und um so lebendiger, je inkonsistenter sie sind: bei Mondlicht oder Fackelschein[52]). Sie sind lockend und unheimlich zugleich, und ihre weiße Farbe macht sie dem Traumreich zueigen. Sie erregen Mitleid durch die Vorstellung des Todes und Grauen bei dem Gedanken an ein gespenstisches Auferstehen. Ihre künstlerische Herkunft gemahnt an Aegypten, das „Totenland". Sie scheinen eine Sehnsucht zu empfinden nach dem Leben, und das Verlangen alles Kunstwerks zu „entstehen" liegt auf ihnen wie ein „geheimer Schmerz"[53]). Als weiße Schatten stellen sie sich vor ihre Urbilder und verlangen Anteil an deren Auferstehung. Sie sind gleichzeitig die Leichen der alten Götter und die fortlebenden Exilierten selbst.

Und auch die freudigen Götter der griechischen Gegenwart streift ein Hauch aus dem Schattenreich der Statuen, der die Erstandenen blaß erscheinen läßt[54]).

Die Götter selbst treten bei Heine in drei Formen auf: als Exilierte, doch in der alten Gestalt Weiterlebende; als Sterbende und (durch Christus) Besiegte; als Herabgekommene.

Dazu kommt die rein parodische Darstellung[55]).

Bei der Belebung der Exilgötter wird Heine geleitet von der Vorstellung der Statue, dem Gefühl des Totenhaften und der Forciertheit seines aus dem Gegensatz spiritualistischer Ausartung geschöpften Sensualismus.

So ziehen diese Gestalten durch seine Dichtung gleich dem Gespensterzug des „Atta Troll": Diana, Venus, Bacchus, Apollo, denen eigentlich auch Herodias und Judith zugerechnet werden müssen.

Gespenstische Wesen, gleichzeitig Grauen und Verlangen erregend. Sie sind weiß und starr wie ihre Marmorbilder; ihre Bewegungen haben das Monotone der Revenants. Sie scheinen grabentstiegen und etwas wie Fäulnis haftet ihnen an. Ein schwerer Hauch lüsterner, halb perverser Sinnlichkeit umwittert sie. Dabei ist in ihrem Gehaben etwas unantik Modernes, fast Mondaines, mit einem Zug parodischer Trivialisierung. Heine gibt ihnen weder eine plastische Gestalt noch eine menschliche Seele; dafür aber ein seltsames Halbleben, das zugleich aus seiner farbigen Phantasie und seinem dem Sensualismus nachjagenden Intellekt entstanden ist.

Diese gespenstischen Leiber leben nur durch eine einzige Leidenschaft. Vor allem übt die Sinnlichkeit diese Macht; nicht menschlich-belebt und wechselvoll, sondern als eine vampyrartig dumpfe Gier. Man höre die grandiose Schilderung der Diana im „Atta Troll" (Kap. XIX):

Das Antlitz weiß wie Marmor,
Und wie Marmor kalt. Entsetzlich
War die Starrheit und die Blässe
Dieser strengen, edlen Züge.

Doch in ihrem schwarzen Auge
Loderte ein grauenhaftes
Und unheimlich süßes Feuer
Seelenblendend und verzehrend.

Eine schmerzlich ironische Lust treibt den Dichter, gerade den großen Keuschen der Mythe dies wilde, nach innen glühende Verlangen zu geben: Diana und Judith. Auch Herodias ist nur eine Steigerung der Jägerin des Aktäon mit ihrer verhaltenen Glut; zugleich charakteristisch für das unveränderlich Orientalische in Heines Phantasie, dessen heißer Atem auch die Griechengötter trifft.

Niemals schildert Heine die Götter der griechischen Gegenwart. Immer sind es zum Leben erwachte Tote und Marmorbilder oder mitternächtlich umgehende Gespenster. Daher gleicht auch die Heiterkeit der weniger gespenstischen unter ihnen dem kurzen und frostigen Genusse der Braut von Korinth; sie erwecken die Empfindung, als hätten sie nur die Gebärde der Freude.

Die großen menschlichen Sensualisten, die in ihre Gesellschaft geraten sind, können sich dort kaum wohlfühlen: die Heiterkeit dieser Götter wirkt nur im Gegensatz zu der spiritualistisch-germanischen Steifheit der Rittersfrau (Pantomime „Diana") oder zum ängstlichen Pietismus des unglücklichen wilden Jägers Franz Horn. (Atta Troll, Kap. XVIII.) Nicht die Liebe der Göttin und nicht die Leierklänge Apollos erwecken in der Pantomime „Diana" den Ritter aus dem Todesschlafe, sondern die wilden Tänze des Gottes Bacchus, der forcierte Sensualismus.

Schließlich fehlen auch nicht parodische Züge: so das respektlos-erotische pas de deux der Venus mit ihrem cavaliere servente, dem Tannhäuser. („Göttin Diana" 4. 6, 109.)

In der Inszenierung dieser geheimen Götterfeste treffen sich in eigenartiger Weise Romantik und die mehrfach

betonte Orientsehnsucht Heines. Ein einziges Mal, im Tanzpoem „Faust", ist auch nur der Versuch gemacht, eine griechische Landschaft zu schildern (4. Akt. 6, 489). Für die übrigen Szenerien kann die des Prologgedichtes „Das ist der alte Märchenwald" (1839) als typisch gelten: eine Sphinx bei Mondschein unter Lindenblüten! Oder das „Alte Kaminstück":

Ferner grüßen Marmorgötter,
Traumhaft neben ihnen stehn
Märchenblumen, deren Blätter
In dem Mondenlichte wehn.

In dem Schloß der Göttin Venus stehen in Marmorvasen „große, abenteuerliche" Blumen von „beängstigend üppigen" Bildungen, die leichenhaft und betäubend duften. (Elementargeister. 4, 424.)

Und nun erst der Venusberg (in der Pantomime „Diana"): Die Architektur und Ausschmückung „im Geschmack der Renaissance, nur noch weit phantastischer, an arabische Feenmärchen erinnernd". Ja, „korinthische Säulen, deren Kapitäler sich in Bäume verwandeln und Laubgänge bilden. [Der gotische Dom!] Exotische Blumen in hohen Marmorvasen, welche mit antiken Basreliefs geziert". (6, 108.) Antike, Gotik und Orient! Manche Mondscheinszenerien gemahnen wieder an Eichendorff.

Zur Art der Quellenbenutzung mag nur erwähnt sein, daß Heine die für die Schilderung im „Atta Troll" vorbildliche Vereinigung von Diana und Herodias in demselben Geisterzuge bei Kornmann[56]) (Mons Veneris, S. 347) angedeutet fand. In den „Elementargeistern" hat er die Geschichte der Göttin und des Priesters Palumbus (Palummus) modernisiert und gemildert. Bei Kornmann ist es der Teufel, der, von unzüchtiger Gefolgschaft begleitet, auf seinem mitternächtlichen Zuge den Brief des Ritters empfängt. Der Priester verstümmelt sich selbst und beichtet dem Volke „unerhörte Bubenstücke". (Vergl. die Version des Wilhelm von Malmesbury und der Relationes curiosae Happels, sowie deren Filiationen bei Gaudy usw.: s. Anm. 34.)

Wendet sich Heines Blick zur alten Herrlichkeit der Götter zurück, so überfällt ihn das Gefühl des Todes. „Wir scheiden alle dahin, Menschen und Götter, Glaubenslehren und Sagen." (Vorrede zu den „Elementargeistern" 2. 4, 619.) Und vor ihrem Sturz schon sieht er die olympischen Herrscher als Kranke und Sterbende.

Mit einem Hauch von Dekadence, etwas seniler Frivolität und Würdelosigkeit ist ihm das „lustige Göttergesindel“[57]) in pantheistischer Zeit nur ein Symbol des hinalternden Gottesglaubens überhaupt[58]). Und wenn der „bleiche, blutende Jude“, der Gott der trostbedürftigen Uebergangszeit, sein Kreuz zwischen die Goldpokale ihres Tisches wirft (Stadt Lucca, Kap. VI, 3, 394. Vergl. S. 44), so erscheinen angesichts seiner leidenden und friedensvollen Gestalt die Olympier klein, und in solchen Augenblicken fehlt ihrem Ende selbst die Tragik.

Das Blut des Heilands bespritzt die „weißen, marmornen Griechengötter“, daß sie „erkranken vor innerem Grauen“. „Die meisten freilich trugen in sich schon längst das verzehrende Siechtum, und nur der Schreck beschleunigte ihren Tod.“ („Helgoland“, 1830. 7, 51.)

Erst der Tod gibt den Gesunkenen ihre göttliche Hoheit wieder. Als Wolkengebilde, „kolossale Gespenster“ („Die Götter Griechenlands“) erregen sie wieder Mitleid mit ihrer versunkenen Herrlichkeit, freilich auch Grauen vor ihrer Blässe und Todesstarre.

Echt romantisch in ihrer Körperlosigkeit sind diese Griechengötter des Nordsee-Zyklus. Von dem Marmor, der auch hier die nachschaffend moderne Phantasie anregt, erscheint nur sein Phantom: weißes Gewölk über dem mondbestrahlten Meer. Ein Vergleich mit Schillers doch auch von subjektivstem Pathos getragenem Gedicht lehrt die Besonderheit des romantischen Subjektivismus. Seine Gestalten, hinausgestrahlte Reflexe der Innerlichkeit, haben sich von ihrem Ursprung nicht völlig zu lösen vermocht; und mit diesen halbselbständigen Wesen kann die Seele einen innereren Dialog fortsetzen.

Die Göttergestalten, die am Himmel vorüberziehen, lassen Heines Gemüt ebben und fluten, wie auch ihr Erröten ihm wieder antwortet; und mitleidig, schauernd und ironisch kommentiert er jede von ihnen. Gebeugt und stolz ist der greise Zeus, durch Schuld und Schicksal entthront, erstarrt und machtlos Juno und Athene, leichenhaft Aphrodites Reiz, traurig wie der hinkende Gott selbst Phöbus Apollo. Sie alle haben den Verfall ihrer Jugend erlebt, und die Locken des Zeus sind schneeweiß. Als Schatten sind sie verehrungswürdiger denn die „tristen“ Götter der Nazarener.

Ueber Siegern und Besiegten aber leuchten die Sterne eines neuen Glaubens. („Die Götter Griechenlands“ und die verwandte Prosastelle: Helgoland. 7, 56.)

Doch die alten Götter kommen nicht zur Ruhe. Gegen Ende seines Lebens (1853) hat Heine Gestalten erschaffen, die schlechthin einzig in der deutschen Dichtung dastehen. Sie sind die Träger einer ganz neuen Gestaltungsart, der tragischen Parodie.

Die einzige Erfindung, die stofflich einige Aehnlichkeit hat, der vertriebene Apollo mit den hausbacken gewordenen Musen in Tiecks „Verkehrter Welt" läßt sich wegen des rein literarischen Charakters der Satire nicht vergleichen. Von den Gestalten in Heines eigener Dichtung, wie dem Nix auf dem Dorftanz[59]), bis zu C. F. Meyers „Bacchus in Bünden" huscht freilich manche Gestalt, den vertriebenen Göttern ähnlich, durch das Alltagsgewühl; doch immer in verhüllter Größe, nicht selbst zerfressen von Zeit und Leben und heruntergekommen.

Wohl sieht auch Hölderlins verzweifelnder Philhellenismus in dem neuen Griechenland eine Karikatur des alten, und Kotzebues albernes Spiel: „Die Ruinen von Athen" nimmt Heines Motiv von dem schnöde profanierten Opferstein vorweg. Keiner aber hat Stimmungen zum Ausdruck gebracht wie die, aus denen heraus Heine seine exilierten Götter zeichnete.

Die Grundstimmung ist der tiefe Pessimismus des Kranken, der wie eine grelle, gelbliche Flamme aus der Asche seines Lebens hervorzüngelt und ein Trümmerfeld zerstörter Illusionen beleuchtet. Das Schillerische „Auch das Schöne muß sterben" weicht der grausameren Formel:

. . Was gut und groß
Und schön, das nimmt ein schlechtes Ende.

(Nachlese I, 80. 2, 52.)

Die Götter sind gestürzt; nicht ohne eigene Schuld, aber: „der schlecht're Mann gewinnt" („Walküren", 1, 338), und die neue Zeit zwingt den Olympiern wenigstens äußerlich ihre Häßlichkeit und Gemeinheit auf. In diesem Zustande spiegeln sie eine seltsam zerrissene Stimmung wieder, in der Grauen, Mitleid, Lachen und ein wenig Verachtung miteinander kämpfen.

Man kann nicht einmal sagen, daß sie, nach Walzels Ausdruck, „kleinliche, ängstliche Menschen" geworden sind, „die unter der kläglichen Misere des täglichen Lebens seufzen und stöhnen": Stolz und innere Hoheit sind den Vertriebenen doch geblieben, nur wird beides von ihrem Aeußeren und dem ihnen aufgezwungenen Tun um so greller verhöhnt.

Hermes Psychopompos, der holländische Kaufmann und Seelenspediteur, auf den (abgesehen von rein parodistischen Darstellungen) Walzels Schilderung noch am besten paßt, zeigt sein Inneres nicht: er ist ganz Maske. Das gravitätische und doch bewegliche Männlein in gelber Houppelande und Schnallenschuhen, das von einer Fracht Seelen wie von einer Ladung Käse redet, gibt überhaupt mehr den barocken Humor der Verwandlung und ist mit merklicher Freude an detaillierter Ausschmückung des Volkstümlich-Sagenhaften gezeichnet.

Die ganze Tragik des Exils hingegen verkörpert Zeus. Auf der wüsten Kaninchencninsel im Norden, hinter schier undurchdringlichen Eiswällen, haust der uralte einstige Göttervater, stolz, verwittert und zerlumpt, ein gespenstischer König Lear. Neben ihm hockt ein riesenhafter, fast federloser Vogel, lächerlich und grauenhaft zugleich, und liegt eine uralte Ziege.

„Er, den Homer besungen und Phidias abkonterfeit in Gold und Elfenbein; er, der nur mit den Augen zu zwinkern brauchte, um den Erdkreis zu erschüttern — er muß am Ende am Nordpol sich hinter Eisbergen verstecken und . . . mit Kaninchenfellen handeln wie ein schäbiger Savoyarde!“

Das letzte, was er von den fremden Eindringlingen hört, ist, daß sein Opferstein in Griechenland als Schweinetrog dient.

Die einleitende Erzählung von dem Schicksal des Walfisches, des Riesen, der an den eingenisteten Ratten zugrunde geht, gibt symbolisch die Stimmung des Ganzen.

Die Ausführung dieser Erzählungen zeigt, wie Heines weiterdichtende Phantasie im einzelnen arbeitet. Man weiß, daß es ihm nicht gegeben war, Gestalten und Charaktere in voller Abrundung zu bilden; desto besser gelingt es ihm, dem gegebenen Motiv Detail und Farbe zu verleihen. Für die Geschichte des Holländers lag ihm wohl die in J. Grimms Mythologie wiedergegebene Erzählung Procops von der Ueberschiffung der Seelen nach Brittia vor, für einzelne Motive, wie das der kleinen Münze, der Bericht über die Zwergenüberfahrt in den „Deutschen Sagen“ der Brüder Grimm, für die Mönchsverhüllung des Bacchus die Fahrt zu Speyer ebenda (275: „Die überschiffenden Mönche“)[60].

Diese Erzählungen stattet Heine farbig aus und gibt den Personen, wie besonders dem frei erfundenen Zeus, die eigentümliche Halbseele seiner Geschöpfe, die Trieb-

kraft, die, aus den Erinnerungen an die frühere Zeit und frühere Persönlichkeit geflossen, wie eine unbewußt wirkende Suggestion die Götter beherrscht; dazu, was in der Volkssage auch nicht liegt, die Stimmung und Tendenz. (S. „Die Götter im Exil". 6, 77 ff.)

Es erübrigt ein Blick auf die parodische Darstellung der Götter.

Im allgemeinen stehen derartige Darstellungen nur in sehr loser Beziehung zu den antiken Gottheiten, da sie meist unter konventionellen Masken ganz anders geartete Stoffe behandeln. Bei Heine indessen handelt es sich um Akte der Selbstpersiflage, die aus persönlichsten Stimmungen fließen.

Aufschlußreich in dieser Beziehung ist der Teil der „Geständnisse", in dem Heine, halb neidisch, halb ironisch auf sein früheres Selbst zurückblickend, das Gottähnlichkeitsgefühl jüngerer Tage schildert (6, 48 f.). In der Tat mochte einem jungen Gott aus Hegels Papierhimmel die Tragikomödie seiner kurzen Kaufmannszeit und seiner prosaischen Geldnöte die Selbstverspottung ziemlich nahe legen.

Die parodischen Gestaltungen in den Nordseehymnen, entstanden zu einer Zeit, als das Hellenentum für Heine noch wenig Bedeutung hatte, werfen das antike Kostüm nur leicht über die romantische Tragikomödie der Gegenwart.

Ein komödiantenhafter Halbgott bittet ein armes Fischermädchen um etwas Tee und Rum zur Verhütung eines göttlichen Schnupfens und unsterblichen Hustens. (Nordsee I, 4. 1, 166.) Ein derber Poseidon verhöhnt mit grobem Seemannswitz das Poetlein, das sich dem Odysseus vergleicht. (Nordsee I, 5. 1, 168.)

In kümmerlicherer Gestalt führt derselbe Gott drunten im Wasser eine frostige Spießbürgerehe mit der armen Sonne:

> Er trug eine Jacke von gelbem Flanell
> Und eine lilienweiße Schlafmütz'
> Und ein abgewelktes Gesicht.

(Nordsee II, 4. 1, 183.)

In dies lächerliche Elend wehen die Akkorde des mondbeschienenen Nachtmeers wie das Wogenrauschen in ein Possenspiel.

Je nachdem die scharfe Spitze des Hohns der Hand des Dichters gehorcht oder seine eigene Brust durchbohrt, wechselt die Würde dieser modernen Götter. Halbgöttinnen aus Goethes Schönheitswelt erscheinen als „Amphitrite,

das plumpe Fischweib und die dummen Töchter des Nereus". Aber in edler Gestalt trösten von Aischylos her die Okeaniden den Unglücklichen, dem die Selbstzerstörung keinen Spott mehr übrig gelassen hat.

Ein Laut jener bitteren, echt Heinischen Depravationstragik erklingt in der Schilderung des Schicksals, das den Sonnengott und seine Gattin Luna getroffen hat: „Böse, zischelnde Zungen" haben Schmerz und Verderben auch über die ewigen Götter gebracht, und ihr Dasein ist ein „strahlendes Elend". (Nordsee I, 3. 1, 164.)

In späterer Zeit ist es die hellenische Menschengöttlichkeit, die der Selbstverspottung anheimfällt. Diesmal, im „Apollogott" (1, 348), rechnet die unbestechliche Selbstkontrolle, die immer wieder gegen Heines Griechentum protestiert, dem Dichter erbarmungslos jede Schwäche des Pseudohellenen vor: die Schauspielerei; die würdelose Armut bei noblen Passionen; den romantischen Aufputz; die französelnd-moderne Koketterie; die „Unfläterei" und niedrige Trivialität in dem sehr irdischen Wandel des Gottes. Das alles verzerrt in der Inszenierung mit ihrer Mischung von geputztem Rokoko und modern judäischem Cynismus.

Götter, die ganz zu Menschen werden, geraten indessen fast in dieselbe Gefahr der Lächerlichkeit, wie Menschen, die Götter sein wollen. Nicht zu Unrecht wird daher Schillers „Klage der Ceres" in Heines „Unterwelt" von der Parodie getroffen. Die Erfindung erinnert an Schillers eigene Jugenddichtung („Der hypochondrische Pluto". S. u.). Wenn aber der junge Mediziner mit polternder Anstrengung die Komik zu erzwingen sucht, zerschneiden in Heines Dichtung jähe Sehnsuchtlaute die Burleske und verklingen in ein Bekenntnis persönlichen Wehs. Das Grundgefühl dieser Parodien ist wohl: ehrwürdig sind die Schatten der toten Götter; bemitleidenswert die Ueberlebenden, lächerlich die moderne Maskerade . . .

Das Nachwort zum „Romanzero" erzählt Heines Abschied von den Göttern Griechenlands.

Ein trauriges Finale.

Es bekennt die Niederlage eines reichen Intellekts, den Sieg tiefgewurzelter Gemütskräfte über Leben und Bildung.

An sich selbst erfährt Heine die Wahrheit seiner Beobachtung, daß in antiker Glaubenswelt nur der Glückliche fromm ist („Gedanken und Einfälle"). Tragisch ist, daß die nie versagende Skepsis den Dichter auch den

nazarenischen Göttern gegenüber mißtrauisch bleiben ließ. Sie verhinderte ihn, den Weg Friedrich Schlegels und Brentanos zu gehen. Sie nahm ihm den Renegatenstolz und hielt das Gefühl einer Niederlage in ihm wach. Die Kraft der Selbstverleugnung, die eine auf das Herrenrecht der Starken und Glücklichen gegründete Weltanschauung jetzt von ihm gefordert hätte, fühlte er gebrochen.

Diese Demütigung und die Trennung von vertraut gewordenen Vorstellungen macht trotz der längst bestehenden inneren Fremdheit den Abschied so schmerzlich.

Zu den Füßen der „hochgebenedeiten Göttin der Schönheit, unserer lieben Frau von Milo" sinkt der Kranke nieder „und weinte so heftig, daß es einen Stein erbarmen mußte. Auch sah die Göttin mitleidig auf mich herab, doch zugleich so trostlos, als wollte sie sagen: siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann?"

Diesem Bekenntnis ist nichts hinzuzufügen. Der letzte Versuch größten Stils, einen neuen Geist des Hellenentums in der modernen Menschheit zu erwecken, geht mit ihm zugrunde.

Die Probleme bleiben.

Nicht zeitlos, aber stets zwischen den Zeiten, unter unentrinnbarem Zwange scharfgeprägter Kultur- und Rassenеigenart und doch voll intellektuellen Unabhängigkeitsdranges: so konnte Heine die geistigen Resultate des Judentums und der Romantik zusammenfassen und ihrem Gegensatz, dem Hellenentum, gegenüberstellen. Sein Schaffen ist der Höhepunkt dieses „polarischen" Empfindens.

Mehr innerhalb ihrer Zeit, an deren Bilde sie formen, stehen die Zeitgenossen und Nachfolger den heidnisch-christlichen Problemen ferner und lassen sie während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts langsam abklingen.

Der Dualismus aber, der in Heines Leben schnitt, bleibt bestehen: äußerlich als der immer noch fortglimmende Gegensatz christlicher und hellenischer Denkformen, innerlich als der noch unausgeglichene Widerstreit der Persönlichkeit und Weltanschauung, der den Weg der Heidengötter durch einen großen Teil der deutschen Literatur bestimmt. Das Griechentum der Ungriechischen. Darum, als Ausdruck dieses inneren Zwiespalts, gelten auch für die Späteren Heines Formeln.

Man kann nicht an Platen[61]) denken, den unglücklichen Apostel hellenischer Kraft und Schönheit, dem sein Griechenglaube zu einer Religion der Selbstzerstörung ward, ohne ihn an den von seinem Gegner geprägten Begriffen des Hellenen- und Nazarenertums zu messen.

Durch religiöse Probleme, in die auch die Formel: Sensualismus und Spiritualismus hineinragt, hat sich Hebbels[62]) nordischer Heidentrotz einen Weg gebahnt. Heines „Ich habe euch nie geliebt, ihr Götter!" ist auch für ihn das Motto.

Noch mehr ist es das für Grillparzer[63]), dessen übellauniger Götternekrolog auf dem Campo Vaccino die zögernd anerkannten Olympier gegen die „neue flache Zeit" ausspielt.

Motive der Heinischen „Götter im Exil" nebst der Tannhäusersage und dem Märchen des Apulejus von Amor und Psyche schwimmen auf den ruhigen Wassern der Nachromantik weiter[64]).

Als sinnlich-übersinnlicher Verkünder eines in sensualistischem Farbenglanz verhüllten Spiritualismus glaubt Hamerling[65]) die Liebesgöttin aus „mittelalterlich trüber" Auffassung zu retten. Von ihm führt dies antik-romantische Epigonentum bis zu Heyse[66]), dem ein weit größeres Maß lebensfrischer Gestaltungskraft in der Ueberschätzung des Stofflich-antiken und im literarischen Tendenzkampfe eigen ist. Ein Symbol der schwindenden Götterwelt, die nur in dem griechisch umhegten Bezirk dieser anmutigen Spätkunst atmen kann und den gewaltsamen Einbruch des Naturalismus nicht überdauert, trabt der prachtvolle „Letzte Centaur" unter den Steinwürfen des Pöbels von dannen.

Der Gegensatz des Antik-Heidnischen und Christlich-Modernen ist hier wieder ästhetisch geworden wie vor der Zeit der „Götter Griechenlands". Die klassizistische Griechendichtung hat einen Kreis beschrieben. Und ein Zeichen des Vergänglichkeitsgefühls ist es, daß sie die entgötterten „Wilden", die „Mühsamen" Hölderlins in dem Kampfe gegen die Reste antiker Schöpfung siegen läßt.

Als einsam-moderner Schößling alter Urkraft steht daneben das Griechentum C. F. Meyers[67]), der, ohne Dualismus gleich Goethe, die antiken Symbole aus dem strotzenden menschlichen Lebensgefühl neu erschafft, wie jener aus der Entfaltung der Gesamtnatur:

Der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt.

Neben den resignierenden letzten Centauren tritt Clio, die Sichel in der Hand:

Vergilbten Pergaments und der Archive müd',
Gelockt vom Rauschen einer überreifen Saat,
Wird sie zur starken Schnitterin. Die Sichel klingt.

(„Der Triumphbogen".)

Der Romantiker Böcklin und der Plastiker C. F. Meyer haben dieselben modern-antiken Götter erschaffen.

Beide aber stehen allein.

Den Ausblick stört das Flimmern modernster Erscheinungen.

Nicht leugnen läßt sichs, daß die Götterbilder blasser als sonst an unserem Himmel stehen. Ueberschüttet von einer Fülle fremder Kulturformen gleich der Romantik, gleich ihr mit dem Willen der Aneignung, bemächtigt sich die symbolistische Neuromantik auch der Götter. Nur ist diese Aneignung nicht wie ehemals ein Besitzergreifen, sondern ein Schauen.

Dekorative Wirkung der Stimmungssymbole[68]), auch da, wo der alte Dualismus als Zwiespalt religiöser und sensualistischer Empfindungen zum Thema wird, wie in Max Klingers bleichem Gemälde „Christus im Olymp".

Was Stolberg als der begeistert gläubige Historiker eines heiligen Ereignisses („Die Zukunft". S. o.), Heine als der Kulturphilosoph des Hellenen- und Nazarenertums darstellte („Stadt Lucca" Kap. VI), das wird hier zum Bild. Fortlebende Stimmung[69]), aber liturgische Heiligkeit überlieferter Formen: in den nackten Göttern wie in Christi Priestergewande: Das Gefühl, von dem das Bild spricht, hat diese Symbole nicht selbst erschaffen[70]).

Unabhängiger von den formalen Impressionen ist der dichterische Symbolismus der Modernen, wo er, wie in Spittelers „Olympischem Frühling" (1901/02) die Götter den Kampf mechanistischer und romantischer Weltanschauung ausfechten läßt; ganz Stimmungsdekoration, wo er, wie bei Heinrich Mann („Die drei Göttinnen"), die Gottheiten zu Symbolen stilisierter Lebensformen gestaltet[71]).

Unter den vielen Metamorphosen, die die Griechengötter bis zum heutigen Tage durchgemacht haben, ist die parodische Gestaltung nur zu geringer Bedeutung gelangt.

Offenbar sind die Götter in der modernen Phantasie nie so lebendig geworden, daß man dabei die Freude an scherzhafter Darstellung hätte empfinden können, wie das sechzehnte Jahrhundert bei den Petrus- und Teufelsgeschichten, oder einen Kitzel des Blasphemischen, wie

die antiken Zuhörer des Aristophanes und Lukian, oder polemischen Eifer gleich den Kirchenvätern.

Bei Heine, wo sich die Parodie am höchsten erhebt, schlägt sie in schrille Tragik um.

Sonst folgt sie im großen und ganzen der in die Antike selbst zurückreichenden, immer matteren Tradition, die an dem abwechslungsreichen Liebesleben des Zeus einen allzeit bereiten Stoff findet.

Wenn die zweifelhafte Auszeichnung des Amphitruo, von Plautus mit einer gewissen Treuherzigkeit, von Molière mit einem diskreten Hofmannslächeln vorgebracht, bei Kleist zu einem Mysterium wird, so ist damit bewiesen, daß den deutschen Dichtern wenigstens diese Parodie nicht liegt. Und so zeigen auch einige travestierende Jugendgedichte Schillers („Der hypochondrische Pluto") die ganze Unförmigkeit des nüchternen Rausches, in dem sich ein noch orientierungsloses Kraftbewußtsein gefiel.

In Blumauers travestierter Aeneide glaubt man manchmal aus den Scherzen um jeden Preis und den groben Profanierungen des Exjesuiten noch den Kanzelwitz eines jüngeren Abraham a Santa Clara herauszuhören.

Harmlos wirkt jedenfalls dieser Scherz gegen das revolutionäre Treibjagen schrankenloser Blasphemie, mit dem Parnys „Guerre des dieux" heidnische und christliche Götter durcheinander vor sich her hetzt.

Ehekomödien bilden den Kern fast aller dieser Parodien. So in Offenbachs pikanten französisch-wienerischen Operetten. Ein Zug Heinischen Weltekels geht durch die Schilderung einer ähnlichen Operette, der „Blonden Venus" in Zolas „Nana". Etwas von der Untergangsstimmung des Romans ist in dieser grellen Ouverture; auch hier spiegeln sich die Sterne im Straßenkot von Paris[72]).

Die Zukunft, natürlich nur die nächste, der dichterischen Götterdarstellung könnte dem modernen Stimmungssymbolismus gehören. Dieser schmiegsamen, allen Glanz und Schmuck vergangener Zeiten verehrenden, erinnerungsreichen Aesthetenphantasie müßte eine instinktiv gewordene antike Vorstellungswelt neue, moderne Symbole reifen lassen.

Die Weltanschauungen und großen Lebensgefühle der Menschheit bedürften freilich zu antiker Ausdrucksform des mythenbildenden Geistes.

In beiden könnte der Geist der Hellenen weiterleben: in der freien Poesie, die die alten Symbole trägt wie einen Schmuck, und in der Sehnsucht nach mythenschaffender Kraft.

Das gibt den Göttern Griechenlands ihre Ewigkeit.

Sie sind Spiegel und Symbol den Wünschen, Sehnsuchten und Träumen aller Generationen. Strahlen von den Persönlichkeiten der Dichter lassen die wogenden Gebilde in wechselnden Farben und Gestalten leuchten. Sie umflattern als Amoretten harmlose Nachfolger Anakreons; als edle Werke der Kunst werfen sie Funken der Schönheit in die Seele nordischer Menschen. Freie Geschöpfe der Gottnatur, führen sie den Wertherdichter aus kranker Kompliziertheit in ihr ewiges Reich, und die formlos großen Gedanken Schillers werden in ihnen zu hohen und fernen Gestalten.

In ihren Schoß, als der gütigen und allgegenwärtigen Naturwesen, flüchtet sich, dem Kinde gleich, Hölderlins geängstete Seele. Um träumende Romantiker ziehen sie ihren gespenstischen Reigen, und vor den Augen des selbstverhöhnenden Juden bedecken sie mit modischem Flitter an ihrem Leibe die Wunden seiner eigenen Seele.

Erscheinen sie dem einen mit der Sichel der Schnitterin in der Hand, so folgt der Blick des andern dem Centauren, der wie ein gefürchtetes Fabeltier die poesielos gewordene Welt durchzieht. Als farbenbunte Bilder leuchten sie von den Teppichen moderner Symbolik.

Der Weg der Götter Griechenlands durch die deutsche Dichtung ist nicht allein ein Teil der Kulturgeschichte; er ist auch ein Stück Seelengeschichte der Dichter. Wie im Traume die Wünsche und Schmerzen der Gegenwart sich in die Gestalt des Vergangenen kleiden, so reden die alten Symbole mit den Stimmen individuellen Seins und Fühlens. Und jedes Dichters Seele ist einmal durch ihr Land gegangen.

Anmerkungen.

[1]) W. Schlegels besonderes methodologisches Verdienst ist die Analyse der Götter nach ihrer Herkunft. Aus Naturkräften hervorgegangen, werden die Götter in ihrer weiteren, individualisierenden Entwicklung zu Symbolen, und zwar:

der Naturkräfte;
menschlicher Eigenschaften und Zustände;
menschlicher Tätigkeiten.

Im Ablauf der griechischen Mythologie lassen sich drei Stufen unterscheiden:

die physische,
die mythische und
die idealische.

Ihnen entsprechen drei Formen künstlerischer Gestaltung:

der „physischen": das Epos (Homer);
der „mystischen" (Uebergangsstufe):
die Musik, die Lyrik, der Dithyrambus;
der „idealischen": der „idealische Charakterismus" der Plastik.

Ungemein wichtig für die auch in der dichterischen Götterdarstellung so bedeutungsvolle Psychologie der Statue (Goethe, Eichendorff, Heine) ist die Feststellung: „Die plastische Darstellungsart betraf mehr das Sein der Götter als ihr Tun".

Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst I. Ueber Mythologie. S. 333 ff.

Vergl. auch Knebels im Anschluß an Schillers „Götter Griechenlands" die Entstehung der Götter behandelnden Aufsatz im Teutschen Merkur. 1789. (S. Anm. 13.)

[2]) Antike Gewährsmänner sind u. a. Kallimachos (Schwurapfel), Apulejus (Amor und Psyche), Plinius (Liebe eines Jünglings zum Venusbilde).

Die von Eichendorff, Heine u. a. nacherzählte Ringfabel (s. Anm. 34) findet sich in der Kaiserchronik, sowie bei Wilhelm von Malmesbury (vergl. Markus Landau: „Das Heiratsversprechen". Ztschr. f. vgl. Litgesch. I, 13); ähnlich in Sammelwerken wie Kornmanns „Mons Veneris", Prätorius' „Blocksberg" und Happels „Relationes curiosae".

[3]) Hederichs Mythologisches Lexikon, 1. Auflage.

[4]) Goethes „Götter, Helden und Wieland". Charakteristisch für den Abstand der Auffassung ist der Spott des Goethischen Herakles über eben die Fabel des Prodikos (Herakles am Scheidewege), um derentwillen Fr. L. Stolberg den Sophisten lobt („Athenienisches Gespräch". Deutsches Museum 1788. 1).

[5]) Erschienen im Märzheft des Teutschen Merkur 1788. Vergl. den Brief an Körner vom 17. März 1788.

[6]) Brahms Schillerbiographie II 1, S. 173: Goethes „julianischer Haß“ gegen das Christentum und Schillers Ideen zu einem „Julian“, die Körner in den „Göttern Griechenlands“ wiedererkennt. (Brief vom 25. April 1788.)

[7]) Werke (Elster) 7, 48.

[8]) Den vagen Charakter der lyrischen Philosophie Schillers hat besonders scharf Eugen Düring („Größen der modernen Literatur“) kritisiert.

[9]) Brief an Goethe vom 23. August 1794.

[10]) Vergl. dazu die Vorführung der Götter im „Eleusischen Fest“. Str. 15 ff.

[11]) „Ich bin der Krankste von euch allen und um so bedauernswürdiger, da ich weiß, was Gesundheit ist.“ (Deutschland III. 249.)

[12]) „Ein Geist aber, welcher gegen Gott lästert, ist kein guter Geist. Ein Geist, welcher die Tugend verächtlich zu machen sucht, ist kein guter Geist.“

[13]) Novalis: Vergl. Germania 30, 223.

Friedrich Leopold Stolberg: „Gedanken über Hrn. Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlands“. Deutsches Museum 1788. 2. Werke 10, 424—442.

C. von Knebel: „Ueber Polytheismus, veranlaßt durch das Gedicht: Die Götter Griechenlands“. Teutscher Merkur, April 1788.

Joh. Jacob Stolz: Briefe literärischen, moralischen und religiösen Inhalts. Winterthur 1789. (20. Brief.)

Chr. Heinrich Schütze: Kritik der mythologischen Beruhigungsgründe mit Rücksicht auf Hrn. Schillers Gedicht: Die G. G. Altona 1799.

Andere: s. Goedeke V, 185.

Schütze: „. . Und es ist freilich eine Kleinigkeit in den Augen der Phantasie, aber nicht der Vernunft, daß nur die Männchen unter den Nachtigallen singen, ihre Klage laut werden lassen, wozu doch die Weibchen nur Ursache haben, da Philomele gewiß in eine Nachtigall-Sie verwandelt worden ist“ . . .

„Th.“ im „Neuen Teutschen Merkur“ (März 1802):

„Durch die labyrinthisch dunkeln Gänge,
Wo die Politik uns heute führt,
Tönen nicht der Freude Lobgesänge,
Nicht was schöne Seelen rührt.“
(„Die Götter Griechenlands an Schiller“.)

Benkowitz (1789):

„Sollten jetzo jene Götter leben,
Möcht ihr Schicksal nicht zu neiden sein:
Phöbus würde vor dem Rächer beben,
Hermes sich vor Festungsarbeit scheun.
Lose Frauen hetzte man im Haine,
Freudenmädchen sähe man am See,
Juno selber stürb' am Rabensteine,
Venus in der Charité.“

(„Ein Gegenstück zu: „Die Götter Griechenlands".) Eleonore Fürstin Reuß: „A. v. Thadden-Trieglaff", 1890, S. 157: „Wenn die Götter Griechenlands heute noch lebten, sie säßen doch alle zusammen im Zuchthaus".

Das Weiterwirken der „Götter Griechenlands" bezeugen Anklänge in der späteren Dichtung:

Zu den Versen: „Höher war der Gabe Wert gestiegen . .":

Novalis:

„Süßer schmeckte der Wein,
Weil ihn blühende Götterjugend
Den Menschen gab —
Des goldenen Korns
Volle Garben
Waren ein göttliches Geschenk . ."
(Hymnen an die Nacht. Heilborn I, S. 316.)

Zu: „Betend an der Grazie Altären . .":

Novalis:

„Der Liebe trunkne Freuden
[waren] Ein heiliger Dienst
Der himmlischen Schönheit."
(Ebenda.)

Ferner: Schiller:

„Still und traurig senkt ein Genius
Seine Fackel . . ."

Hymnen an die Nacht:

„Mit kühnem Geist und hoher Sinnenglut
Verschönte sich der Mensch die grause Larve,
Ein blasser Jüngling löscht das Licht und ruht —
Sanft ist das Ende, wie ein Wehn der Harfe —."
(Heilborn I, 317.)

Den Versen: „Selig eh sich Wesen um ihn freuten . . ." ist in Bild und Stimmung Lenaus Gedicht: „Die Zweifler" verwandt:

(Der einsame Gott wandelt über die erstarrte, nächtliche Welt:)

„— Er wandelt auf der Fläche und ermißt,
Wie alles nun so still, so dunkel ist.
Er lächelt dann voll selbstzufriedner Freude
In seine Welt, in seine Nacht hinein,
Und es erglänzt des Eises stille Heide
Nur noch von seines Lächelns Widerschein!"

[14]) a) „Die Zukunft" (1799), ein episch-lyrisches Gedicht. Darin: Die Flucht der heidnischen Götter: Vergl. den Brief an Voß vom 13. Juli 1799. Ausg. von Otto Hartwig.

*) Stadt Lucca. Kap. VI.

b) „Die Waltenden".

c) „Der Säugling".

Apollo, Aphrodite, Athene, Eros und die Musen beschenken den künftigen Dichter.

d) „Theseus". (Schauspiel. Wke. IV, 49.)

e) „Reise in Deutschland, der Schweiz und Italien" (1791), II, Brief 59:

„Ein gewisser Charakter von Härte, Mangel an Teilnehmung, trüber Melancholie, welche an Zorn grenzet, bezeichnet die meisten Köpfe der alten Statuen, sowohl der Götter als der Menschen . . . Es schwebt selbst auf den Gesichtszügen der ewigen Götterjugend wie eine schwarze Wolke der Gedanke des Todes." (VII, 310.)

*) „Edle Wesen, irdische Heroen,
Doch nicht groß, wie die unnennbar Hohen,
Schien ihr mildes, nicht bestrahltes Haupt
Der Unsterblichkeit beraubt."

**) Vergleich der Marmorstatuen des Louvre mit Goethes Werken in der „Romantischen Schule", V, 254. (Vergl. S. 141 und Anm. 53.)

Auf Stolbergs „Reise" bezieht sich auch das 52. Xenion.

15) Vergl. das Gedicht: „An die Freunde" (1784) mit dem charakteristischen Verse:

„Und der Lebende hat Recht!"

16) „Ueber das Naive und Sentimentale" (1795). Goedeke 10, 443.

17) „Sollte nicht von dem Fortschritte der menschlichen Kultur eben das gelten, was wir bei jeder Erfahrung zu bemerken Gelegenheit haben? Hier aber bemerkt man drei Momente:

1. Der Gegenstand steht ganz vor uns, aber verworren und ineinanderfließend.
2. Wir trennen die einzelnen Merkmale und unterscheiden. Unsere Erkenntnis ist deutlich, aber vereinzelt und borniert.
3. Wir verbinden das Getrennte, und das Ganze steht abermals vor uns, aber jetzt nicht mehr verworren, sondern von allen Seiten beleuchtet.

In der ersten Periode waren die Griechen, in der zweiten stehen wir. Die dritte ist also noch zu hoffen, und dann wird man die Griechen auch nicht mehr zurückwünschen."

S. „Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften" von K. A. Varnhagen von Ense. Mannheim 1838. IV, 305.

Den individuellen Charakter dieser Auffassung zeigt ein Vergleich mit den Worten eines grundmodernen Romantikers, der die von Schiller als absoluten Gegensatz des Modernen konstruierten Denkformen an sich selbst beobachtet:

„Vielleicht," schreibt Novalis, „habe ich meine glücklichen Ideen dem Umstande zu danken, daß ich einen Eindruck nicht vollkommen gegliedert und durchgängig bestimmt empfange, sondern durchdringend in einem Punkte, unbestimmt und absolut-fähig." (Fragmente. Heilborn II, 1, 298): Uebereinstimmend mit Schillers historischer Auffassung sind die „erwachsenen, unkindlichen Menschen" der „Hymnen an die Nacht".

18) Vergl. „Ueber das Naive und Sentimentale":

„Ja, indem er [der Grieche] sie [die Natur] in ihren einzelnen Erscheinungen personifiziert und vergöttert und ihre Wirkungen als Handlungen freier Wesen darstellt, hebt er die ruhige Notwendigkeit in ihr auf, durch welche sie für uns gerade so anziehend ist. Seine ungeduldige Phantasie führt ihn über sie hinweg zum Drama des menschlichen Lebens. Nur das Lebendige, Freie, nur Charaktere,

Handlungen, Schicksale und Sitten befriedigen ihn, und wenn wir in gewissen moralischen Stimmungen des Gemüts wünschen können, den Vorzug unserer Willensfreiheit gegen die wahllose aber ruhige Notwendigkeit des Vernunftlosen hinzugeben, so ist gerade umgekehrt die Phantasie des Griechen geschäftig, die menschliche Natur schon in der unbeseelten Welt anzufangen, und da, wo eine blinde Notwendigkeit herrscht, dem Willen Einfluß zu geben." (Goedeke 10, 443.)

[20]) „Elysium". „Götter Griechenlands" (1. Bearbeitung), Str. 16.

[21]) Vergl. die Venetianischen Epigramme 9, 11, 12, 53;

67: „Vieles kann ich ertragen. Die meisten beschwerlichen Dinge
Duld ich mit ruhigem Mut, wie es ein Gott mir gebeut.
Wenige sind mir jedoch wie Gift und Schlange zuwider;
Viere: Rauch des Tabaks, Wanzen und Knoblauch und Christ."

Dazu die sekretierten: Weim. Ausg. 1, 441:

„Viele folgten dir gläubig . . .
. . . König der Juden, leb wohl!"

445 Christ und Mensch.
446 Auferstehung,
452 Christentum und Heidentum,
467 Christentum.

Vergl. auch die „Hexenküche" im Faust.

[22]) Phorkyas, Faust II, 3. Weim. Ausg. 15[1], 227.

Hierhin gehören auch die durch ihren Evolutionismus charakteristischen Verse:

„Der Sonne heiligen Lebestrahlen
Sind tote Werke nur ein Spaß.
Was ist's zuletzt mit diesen Stolzen?
Die Götterbilder standen groß —
Zerstörte sie ein Erdestoß;
Längst sind sie wieder eingeschmolzen.

(Proteus. Faust II, 2. Weim. Ausg. 15[1], 168.)

[23]) „1830 nannte Goethe Griechenland „die alte Morgue", den Göttern dankend, daß er kein Philhellene sei." (R. F. Arnold: Der deutsche Philhellenismus. Euphorion III, 1, Ergänzungsheft, S. 114.)

Aehnlich das 21. Venetianische Epigramm:

„Pilgrime sind wir alle, die wir Italien suchen;
Und ein zerstreutes Gebein ehren wir gläubig und froh."

[24]) Die großen Gegensätze des Heidnischen und Christlichen stellen sich Goethe im Menschlichen dar und sind, zur Erhaltung des einheitlich Angeschauten, erst nachträglich formuliert.

Den „Hellenen" Heines entsprechen bei Goethe die Menschen einer „freien, tüchtigen, edlen Sinnlichkeit". („Geistesepochen". W. A. I 41, 129.)

Eine weitere Charakteristik erfährt dieser Typus in den Abschnitten „Antikes" und „Heidnisches" im „Winckelmann" (Weim. Ausg. I, 46, S. 21 und 25): die Form der religiösen Anschauung dieser Menschengattung und Epoche ist ein „Theomorphismus". (Ueber Myrons Kuh. Weim. Ausg. I, 49[2], 9 f.)

Der entgegengesetzte Typus wird folgendermaßen charakterisiert: „Die Botaniker haben eine Pflanzenabteilung, die sie Incompletae nennen; man kann aber auch sagen, daß es inkomplette, unvollständige Menschen gibt. Es sind diejenigen, deren Sehnsucht und Streben ihrem Tun und Leisten nicht proportioniert ist.“ („Maximen und Reflexionen“.)

[24]) In der dichterischen Gestaltung der Götter repräsentiert die „Proserpina“ die Stufe christlicher Gefühlsphilosophie und der Märchenmotive, die „Achilleïs“ die künstlerische Nachbarschaft der Statue — auch das ein Gegensatz moderner und antiker Einflüsse.

Zur Erklärung dieser Entwicklung muß man sich des Schlegelschen Wortes von dem besonderen Charakter der Statue erinnern, die mehr das Sein als das Tun der Götter repräsentiere.

Ihr Einfluß nötigt den Dichter, seinen Göttern, die von der Statue Gestalt und allgemeinen Charakter überkommen haben, aber nicht (wie für den antiken Dichter) bereits im Bewußtsein seiner Zuhörer leben, erst durch die Charakteristik Existenzberechtigung zu geben. Weil die Ueberlieferung allein für lebendige Wesen zu schattenhaft ist, die phantasiebindende Wirkung der Statue aber das volle Leben individueller Gestaltung nicht zuläßt, besteht diese Charakteristik in einzelnen Lichtern, beherrschenden Eigenschaften (Schilderung der Kypris und Ganymeds, sowie die Selbstreflexion der Juno: „denn so hoch wir auch stehen . . .“ in der „Achilleïs“).

Weit greller kommen diese Wirkungen der Statue bei Heine (Atta Troll) zur Geltung und gar bei Eichendorff.

[25]) „Man irrt sehr, wenn man glaubt, daß es Antiken gibt. Erst jetzt fängt die Antike an zu entstehen“. (Fragmente. Heilborn II, 1. 69.)

[26]) Creuzer. Vergl. seinen Aufsatz: „Ueber das Studium der Alten als Vorbereitung zur Philosophie“. („Studien“, hrsg. von Daub und Creuzer. Bd. 1. 1805.)

Auf die drei Vorstufen in der fortschreitenden Kenntnis der Antike (Nachahmung, Polyhistorie, Kritik) folgt nach Creuzer die vierte der geistigen Erschließung der Antike aus dem Gegensatz zur Romantik. Kannes Verdienst ist die Unterscheidung des Tierfetischismus und des (griechischen) edleren anthropomorphen Fetischismus, sowie die Erkenntnis der Priorität der elementaren vor den menschlich-individualisierten Göttern. (In moderner Zeit ergänzt durch Hinweis auf die Bedeutung des Seelenkults: Lippert, Die Religionen der europäischen Kulturvölker.)

S. „Neue Darstellung der Mythologie der Griechen und Römer“. 1804. (Vergl. Scherer: J. Grimm, S. 125—127.)

Auch Welcker definiert die „reine griechische Religion“ aus dem Gegensatz zu romantischer Innerlichkeit, ähnlich einer religionsgeschichtlichen Einteilung Goethes (s. S. 41!): „Reingriechische Religion nennen wir die, so ihnen durch ihre Tätigkeit zu eigen geworden ist, die nämlich aus der äußeren Natur hervor das Göttliche und Schöne gerufen, nicht im Innern des Menschen, ihrem geheimen Spiegel und Schatten ihres Urbildes ausgespäht hat . . . Sie [die Griechen] lassen sich betrachten als einen von hohen Anlagen, den wir einen Selbsterzogenen nennen können. Wie auch ihre religiösen Elemente beschaffen gewesen sein mögen, so hat ihre individuelle Behandlung derselben sie in ideale Gestalt erzogen und

gedeutet und mit ihr identifiziert, so daß sie in ihr das Unendliche und Höchste anschauen, dessen sie bedürfen, statt daß andere diese Elemente alles Stoffes entkleidet, gewissermaßen zum Hauch verflüchtigt, und weiterhin in die unendliche gestaltlose Idee verfeinert haben, nur Seele sehend, wo jene nur einen beseelten Körper."

(Aufsatz über die Hermaphroditen der alten Kunst. In den Daub-Creuzerschen „Studien", Bd. 4, 1808.)

Zu dieser Auffassung der Antike als eines antiromantischen Kultus der „Gestalt" gehört auch des Grafen Loeben Gedicht: „Das Ideal der Antike" (Urania, Taschenbuch für Damen, 1818), das unter Anrufung Swedenborgs dem antiken Ideal einen mystischen Tempel aus den Schönheiten des menschlichen Leibes aufbaut.

[27]) „Es gibt keine Religion, die nicht Christentum wäre . . . Ist ein wahrer Unterschied zwischen Weltlichem und Geistlichem? Oder ist gerade diese Polarität unserer Theologie noch alttestamentlich? Judaismus ist dem Christentum schnurstracks entgegen und liegt, wie dieses, allen Theologien gewissermaßen zum Grunde." (Heilborn II 1, 338 f.)

Zur Psychologie dieses Gegensatzes vergl. auch Heilborn II 1, 298 (s. Anm. 17!) und II 1, 77: „Lessing sah zu scharf und verlor darüber das Gefühl des undeutlichen Ganzen, die magische Anschauung der Gegenstände zusammen."

[28]) „. . . Alles Einzelne als einen Teil des Ganzen, alles Beschränkte als eine Darstellung des Unendlichen hinzunehmen, das ist Religion; was aber darüber hinaus will und tiefer eindringen in die Natur und Substanz des Ganzen, ist nicht mehr Religion und wird . . . unvermeidlich zurücksinken in die Mythologie." (Schleiermacher, Reden über die Religion, S. 56.)

Vergl. Hegels Bemerkung über den poetischen Mißbrauch der mythologischen Götter (s. S. 15).

[29]) Vergl. Hölderlins „Hyperion" I 2, B. Litzmanns Ausg. II, 68, die jugendliche Glaubensgemeinschaft mit Hegel (Hölderlin schrieb das ἓν καὶ πᾶν in Hegels Stammbuch) und dessen Elegie „Eleusis. An Hölderlin" (1796).

[30]) Hölderlins Lieblingsgottheit ist charakteristischer Weise der Aether („Vater Aether"), dessen Verehrung übrigens auch Hebbel teilt („An den Aether". Werke 6, 323); daneben der Sonnengott; siehe die Gedichte: „An den Aether", „Dem Sonnengott", „Der Archipelagus".

Für die Auffassung der Götter vergl. außer den genannten Gedichten Hyperion IV, 4 (Heiterkeit der Götter), die „Palinodie" („schicksallos"), „Die Götter" („Ihr guten Götter!"), „Hyperions Schicksalslied", „Die scheinheiligen Dichter" („Mutter Natur!").

[31]) „Vorüberschwebten, wie silbern Gewölk,
Am liebenden Auge dir
Die Geschlechter alle,
Die seligen Geschlechter."
(Hymne an den Genius Griechenlands.)

Diese Vorliebe für die Silberfarbe (auch: „Die silbernen Berge Apollos . .") ist symptomatisch für den unsensualistischen Charakter dieser Götterwelt Hölderlins. Er erinnert damit an die „silbernen Gestalten" der Vorwelt in der „Wald- und Höhlen"-Szene des Faust, die Wolkengebilde und die silberne Aphrodite in Heines „Göttern

Griechenlands" und die Bedeutung der weißen Farbe in der Phantasie dieses Dichters (s. S. 49). Auch ein Moderner (Heinrich Mann: „Die drei Göttinnen", II) erfüllt um verwandter Wirkungen willen den Göttersaal mit einer „silbernen Luft".

[32]) Aehnliche Aeußerungen über den Wert der Krankheit in den „Fragmenten": Heilborn II 2, 385 („Krankheit gehört zur Individualisierung") und II 2, 479 („Fängt nicht überall das Beste mit Krankheit an?"). Vergl. Heine (S. 46).

[33]) Gerade die nahe Verwandtschaft, die Mörikes mythologisches Naturempfinden mit dem Hölderlins verbindet, macht den Unterschied interessant.

Dem für das Heimische und Nahe geschärften Auge der jüngeren Romantik fehlt der weite Blick der älteren Generation, das, was Schleiermacher die Beziehung auf das Universum nennt.

Vor den weiten Horizont hellenischer Buchten und Meere haben sich die grünen Wipfel des deutschen Waldes geschoben.

Halbantike Nymphen und Dryaden hausen friedlich neben den Göttern Orplids und Schwabens. Verklingende griechische Vorstellungen haben mit dem „sicheren Mann" und der Göttin Weyla Raum in dieser zum Märchen gewordenen Mythologie. („Die Herbstfeier", „Am Rheinfall" und andere Gedichte.)

Diese Beschaulichkeit der heimisch gewordenen letzten Götter, der

„. . . alten, die zur Heimat das Seegestad,
Der Grotte Dunkel und dies erquickliche,
Dies ew'ge Grün gewählt und heimlich
Noch ihr unsterbliches Leben führen"
(„Die Grotte am Albanersee"),

charakterisiert auch Waiblingers Anschauung („Blüten der Muse aus Rom") und klingt schon in Brentanos Gedicht: „Der Verirrte" an.

[34]) Literaturangaben in der Einleitung zum „Marmorbild" in Kochs Ausgabe: Fouqué und Eichendorff, Deutsche Nationalliteratur 146 II, S. 153 ff.

Die stoffliche Vorlage zum „Marmorbild" fand Eichendorff in Happels Relationes curiosae III, 510—516. („Die seltzahme Lucenser Gespenst". Abgedruckt bei Koch S. 157 ff.)

Desselben Erzählers „Teuffelische Venus" (Relationes III, S. 470) ging in Gaudys Novelle: „Frau Venus" über (wo der teuflische Zug zu einer Meerfahrt der Göttin wird), wie sie auch nach Kornmanns Vorlage (Mons Veneris) von Heine in den „Göttern im Exil" erzählt wird. (Wk. IV, 425. S. Anm. 55.)

Der gleiche Stoff erscheint in einer Novelle Mérimées (La Vénus d'Ile) und in einer Erzählung von Alexis. (Venus in Rom. Ges. Novellen III, 1 162. Erwähnt von Heine. Wk. IV, 427. Siehe Elsters Anm.)

Vergl. auch Wilhelms von Eichendorff Gedicht: „Die zauberische Venus" in Loebens „Hesperiden". Vergl. ferner Anm. 2.

[35]) „Letzte Heimkehr" („Der Wintermorgen glänzt so klar . ."):

„. . Sein Freund die Fackel wendet:
Nun ruh zum letztenmale aus,
Wenn du erwachst, sind wir zu Haus."

[36]) Lied des Fortunato. Kochs Ausg. S. 169 = „Trinklied" in den „Hesperiden" (1816, S. 154) und „Götterdämmerung" I in den „Geistlichen Gedichten" (1837).

[37]) Fortunato. Koch S. 199 (Götterdämmerung II). Vergl. das Gedicht: „Sehnsucht":

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die überm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein . . .

Vergl. auch das Sonett: „Frau Venus" („Was weckst du, Frühling, mich von neuem wieder?").

[38]) Ausführliche Vergleichung mit dem „Marmorbild" in Kochs Anmerkung.

[39]) Brief an Rahel vom 19. Oktober 1830. K. A. Varnhagen von Ense: Galerie von Bildnissen aus Rahels Umgang und Briefwechsel (1836) II, S. 247.

[40]) Vergl. Novalis über Lessing. Fragmente. Heilborn II 1, 77. S. Anm. 27.

[41]) Reise von München nach Genua. Kap. XXVII. Werke III, 270: „Und gar die blassen italienischen Gesichter, in den Augen das leidende Weiß, die Lippen krankhaft zärtlich, wie heimlich vornehm sind sie gegen die steif britischen Gesichter mit ihrer pöbelhaft rotbäckigen Gesundheit! Das ganze italienische Volk ist innerlich krank, und kranke Menschen sind immer wahrhaft vornehmer als gesunde."

Florentinische Nächte I, Werke IV, 397: „Bellinis Gesicht hatte jene physische Frische, jene Fleischblüte, die auf mich einen unangenehmen Eindruck macht, auf mich, der ich vielmehr das Tote und Marmorne liebe."

[42]) Das junge Deutschland 13. Geistige Strömungen 6, 129.

[43]) Stadt Lucca. Kap. XIII. Wk. III, 416.

[44]) Vergl. die Gestalt des kleinen Simson, des „Champion des Deismus" (Schnabelewopski, IV, 125), für den Markus wohl das Vorbild abgegeben hat.

[45]) Gedanken und Einfälle. Kunst. VII, 412.
Vergl. den Abschnitt: „Nazarenertum".

[46]) Wenn sie [die Enkel] einst, eine freudige Götterversammlung, in ihren Tempelpalästen sitzen, um den Altar, den sie sich selber geweiht haben . . . Vorwort zu A. Weills „Sittengemälden", 1847. (VII, 376.)

[47]) „Ich sehe die Wunder der Vergangenheit klar. Ein Schleier liegt auf der Zukunft, aber ein rosenfarbiger, und hindurch schimmern goldene Säulen und Geschmeide, und es klingt süß." (Gedanken und Einfälle, 1845? VII, 411.)

[48]) Zu vergleichen die Stellen in „Deutschland", IV, 170 und 221:

„Die schöneren und glücklicheren Generationen, die, gezeugt durch freie Wahlumarmung, in einer Religion der Freude emporblühen, werden wehmütig lächeln über ihre armen Vorfahren . . ."

„ . . . Wir verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphentanz, Musik und Komödien.“);

für eine frühere Zeit die Besprechung Görres' in der Rezension der „Deutschen Litteratur“ W. Menzels. VII, 251 (Bedeutung der Mystik für die Zukunftsreligion, „wo wieder freudige Götter aus Wäldern und Steinen wachsen, und auch die Menschen sich göttlich freuen.“) (1828).

Endlich Neue Gedichte, 8:

„Auf diesen Felsen bauen wir
Die Kirche von dem dritten,
Dem dritten neuen Testament . . .“

[49]) „Sollen wir Gott lieben, so muß er hilfsbedürftig sein.“ (Novalis, Fragmente. Heilborn II 1, 333.)

[50]) S. Elsters Einleitung zum „Romanzero“ I, 323.

[51]) Vergl. außer den unten (Anm. 52, 53) angeführten, von den Statuen handelnden Stellen „Gedanken und Einfälle“ VII: „Weiß gibt immer die Idee des Märchenhaften, Gespenstischen, des Visionären“. (VII, 450.)

[52]) Vergl. selbst Goethe über die Laokoöngruppe.

Für Heine: Florentinische Nächte I, Werke IV, 333; auch die „Bäder von Lucca“, III, 315.

[53]) S. „Romantische Schule“ I (Goethes Werke verglichen mit den Statuen des Louvre) V, 254.

[54]) Außer der Anm. 53 angeführten Stelle vergl. besonders die „Florentinischen Nächte“, die Redaktionen der Venussagen (s. folgende Anm.!) und die Chopin-Phantasie: Französische Zustände (1837), IV, 633.

[55]) Zu vergleichen besonders: die beiden Venussagen in den „Elementargeistern“ (1853), IV, 423 und 425, die Bearbeitung des Tannhäuser-Liedes (1835), „Atta Troll“ (1841) und die Pantomime „Diana“ (1853).

Die von Heine IV, 425 erzählte Venussage findet sich bei Kornmann: Mons Veneris Kap. VI, S. 77 (Ausg. von 1614). Der Name des Priesters lautet hier Palumbus.

„Das Lied von dem Danheüser“ wurde in einer älteren Version Heine von Bechstein zugeschickt. Heine hat das Lied zuerst in Kornmanns Mons Veneris gelesen und erwähnt die Uebernahme in Praetorius' Blocksberg, wie später in das „Wunderhorn“, dem er es entnimmt. (Vergl. Uhlands „Volkslieder“.) Kornmann selbst fand die Erzählung vom Tannhäuser schon bei Aventinus: Vom Ursprung der alten Teutschen (1. Buch). (Mons Veneris Kap. XIV S. 126.)

Vergl. E. Schmidts Anm. zu „Tannhäuser“: „Charakteristiken“ I, 2. Auflage.

[56]) „Ferner von der Diana wirdt registrirt im Canonischen Rechten in Decretis 26. q. 5. can. Episcopi, also: Non est omittendum quod quaedam sceleratae mulieres retro post Sathanam conversae dæmonum illusionibus et phantasmatibus seductae credant, se et confitentur cum Diana nocturnis horis vel cum Herodiade, vel cum innumera multitudine mulierum equitare super quasdam bestias et

multarum terrarum spacia intempestae noctis silentio pertransire, eiusque iussionibus obedire velut dominae, e. c.".

[57]) Vergl. III, 153 (Buch Le Grand).

[58]) „Der große Pan ist tot!" „Helgoland" (1830), VII, 51, 56, 59.

[59]) „Wohl unter der Linde erklingt die Musik . ." I, 284.

[60]) Brüder Grimm, Deutsche Sagen (Berlin. Nicolai. 1816) 275 (S. 363). Liter. Nachweise in der 3. Auflage (Berlin 1891) S. 262 (zu Nr. 276).

[61]) Stets aus der Empfindung eines entgegengesetzten Naturells heraus feiert Platen das Heidentum in dem Sonett: „An Winckelmann" (52):

„ . . Doch laßt nur ab, die Heiden zu beschreien!
Wer Seelen hauchen kann in Marmorblöcke,
Der ist erhaben über Litaneien";

den Sensualismus in einem Gedicht an Kypris:

„Inbrünstige, fromme Gebete
Dir, Kypria, send' ich empor";

den antiken Lebenswillen in der X. Ode (Gesang Neros beim Brande Roms) und dem „Gesang der Toten". (Vergl. Novalis und C. F. Meyer.) Mit noch peinlicherer Selbsttäuschung findet Platen die eigene Gefühlsweise bei Apollo wieder, der um den schönen Hyacinthus trauert. (Vergl. auch die IV. Ode: Bacchus und Ampelos.)

Ein einsam verbitterter Aristokratismus verschließt endlich auch den Landsleuten die Tore der hellenischen Herrlichkeit, aus der Platen selbst sich verbannt fühlt: „Ihr haltet euch für Griechen, ihr Philister?" (76. Sonett).

Vergl. W. Schlegel: „An die Griechen zu glauben, ist eben auch eine Mode des Zeitalters. Sie hören gern genug von den Griechen deklamieren. Kommt aber einer und sagt: ‚Hier sind welche', so ist niemand zu Hause!" (VIII, 29).

Als verspäteten Renaissancemenschen schildert den Dichter, der das Griechentum in der Kunstform zu finden glaubte, R. M. Meyer: „Deutsche Charaktere" 1897, S. 128 ff.

[62]) Ueber den Sensualismus des Holofernes unterhielt sich Hebbel mit Heine am 14. Oktober 1843. Tagebücher (Werner) 2, 274. Dem Sonett Platens an Winckelmann entspricht das Sonett an Goethe: „Dich nennen sie den großen Egoisten . . .", das den „Christen und feigen Moralisten" das Recht abspricht, über Goethe zu richten; dem Totengesang Platens das Gedicht: „Via Appia" (Wke. 6, 332). Uebereinstimmend mit Grillparzer beklagt das Gedicht: „Colosseum und Rotunde" (Wk. 6, 332) die Römerbauten als „erschlagene Titanen", denen man „nach dem Tode das Kreuz noch auf die Stirne gebrannt" habe.

(Fast wörtlich so in den Tagebüchern. 10. Oktober 1844.)

Das Gefühl für das Vergangene der Antike liegt in dem Sonett: „Eine Mondnacht in Rom", dem der Mondschein die rechte Beleuchtung für diese Denkmäler der Vergänglichkeit ist. („Ruinensentimentalität": J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance, S. 186. Vergl. W. Schlegel: „Allegorie" (Gedicht), Wk. I, S. 16; Grillparzer: Campo Vaccino; Waiblinger.)

Die wahre Form, in der der heidnisch-christliche Gegensatz bei Hebbel auftritt, gibt das Gedicht: „Der alten Götter Abendmahl“ (1835), worin Thor und Odhin nächtlich durch eine Kirche schreiten.

[63]) „Die Ruinen des Campo Vaccino“.

Auf die starke Hervorhebung der Vergänglichkeit folgt der Ausdruck eines halben Erbarmens mit dem Colosseum, das selbst das Kreuz tragen muß, an dem es „den Martertod erwarb“. (Vergl. Anm. 62.)

Vergl. H. Bulthaupt, G. als Lyriker. „Die Zeit“ (Wien) 1896, Nr. 72—74. Jahrb. der Grillparzergesellsch., Bd. 7.

[64]) Das Tannhäusermotiv wurde u. a. dramatisch verwertet von Wagner und von Lewitschnigg (in einem volkstümlichen Wiener Schauspiel der fünfziger Jahre), lyrisch von Heine, Geibel und Hermann Lingg, episch besonders oft in den fünfziger Jahren.

Vergl. Hamerling: „Ueber die deutsche Venus- und Tannhäusersage“. E. Schmidt: Charakteristiken 2, 37—39.

[65]) Hamerling: „Venus im Exil“ (1858) und „Amor und Psyche (1882), sowie der Anm. 64 angeführte Aufsatz.

Den Kampf des Sensualismus und Spiritualismus versucht Hamerling in einer höheren Form beider zu versöhnen. Seine Erläuterung in dem Schlußwort zur „Venus im Exil“ ist ein Dokument unhellenischer Selbsttäuschung:

„Die Venus im Exil vertritt die Reaktion des modernen Bewußtseins gegen die mittelalterlich trübe Auffassung der Schönheits- und Liebesgöttin, und möchte diese aus einer Teufelin, aus einer verlockenden Göttin der Sinnlichkeit wieder zu dem machen, was sie war, zur Göttin . . . des ganzen vollen Daseins in sinnlich-geistiger Harmonie.“ „In Beziehung auf das Weltganze“ gedacht, soll die Göttin nicht mehr das sinnliche Glück allein vertreten, sondern „das Glück überhaupt in höherem und allgemeinerem Sinne“.

Symbol der angestrebten Einheit ist Venus Urania:

„Venus Urania — sie bringt zur Blüte,
Was sie gepflanzt als Venus Aphrodite.“

(Vergl. W. Schlegel: Ueber Mythologie, Knebels Aufsatz über Polytheismus, auch Schleiermacher für die Auffassung der Urania.)

Eine ähnliche Bedeutung hat in „Amor und Psyche“ beider Töchterlein „Minnelust“, deren Wesen „Himmelslust gemischt mit Sinnenfreude“ ist. (In der Erfindung ähnlich einem Gedicht Goethes: „Der neue Amor“.)

[66]) Der Grundton in Heyses Auffassung der Götter ist die Empfindung, daß mit ihnen, und zwar nur in der klassischen Gestalt und Umgebung, die Poesie auf Erden weilt und verschwindet. Romantisch kommt das zum Ausdruck in dem Puppenspiel „Perseus“ (1852), allegorisch in der Schilderung einiger Bilder im „Merlin“, symbolisch, im Stoffkreise Heines und Spittelers, in der Dichtung: „Am Tor der Unterwelt“ (1903), in „Mythen und Mysterien“ (1904), satirisch im „Waldpriester“ (1903, ebenda).

[67]) Moderne Belebung der Götter bedeuten die Gedichte: „Der Triumphbogen“ (Clio als Schnitterin), „Vision“ (die spinnende Greisin in der Alpenhütte als Parze) und „Der tote Achill“ (Zug Böcklinischer Tritonen und Nereiden).

Romantisch behandelt erscheint der Stoff in „Bacchus in Bünden“ (vergl. Heines „Wohl unter der Linde . . .“, unähnlich Bacchus in Mörikes „Herbstfeier“) und in der „Dryas“; kunstpsychologisch in dem schönen Gedicht „Der Marmorknabe“ (Eros und der Tod). Eine tiefe Symbolisierung des Verhältnisses der griechischen Götter zum Göttlichen enthält die „Nächtliche Fahrt“ (Athene betet für Telemach und erhört selbst ihr Gebet), eine ebenso tiefe Auffassung der Musen, besonders der Urania, der „Musensaal“, eine modern-milde Stimmung die „Sterbende Meduse“. (Vergl. Goethe über die Medusa Rondanini. Ital. Reise. Bericht April 1788. 3.)

[68]) Heinrich Mann („Die drei Göttinnen“) braucht das Bild von dem „Gewande“, in dem jede Empfindung einherschreiten müsse; ein Aehnliches drückt Richard Dehmels Gedicht „Masken“ aus.

[69]) Zur Beurteilung des Gedankengehaltes vergl. Hermann Bahr in den „Studien zur Kritik der Moderne“.

[70]) Die Hemmungen in der Symbolik des bildenden Künstlers kann man an dem Gedicht beobachten, das Richard Dehmel auf Klingers Bild aufgebaut hat („Jesus und Psyche“). Die Phantasie des Nachdichtenden ist unfrei: für die Menschheitsprobleme des Gedichtes reicht die Symbolik des Bildes, für die Schaffung neuer Symbole die Bildkraft des Lyrikers nicht aus. Das Reich des Jesus-Dionysos zerrinnt in der ergrübelten Unklarheit der Vision.

[71]) Mit dem Problem der „Götter Griechenlands“ beschäftigt sich Gerhart Hauptmanns Gedicht „Col di Rodi“ („Der Tag“, Berlin, 25. Dezember 1904), das eine symbolisch-mystische Verschmelzung antiker und nazarenischer Vorstellungen vornimmt.

Zur eklektischen Epigonendichtung gehört ein aus Anlaß der Kölner Blumenspiele verfaßtes Gedicht von Lorenz Krapp: „Der Tod im Olymp“ (1903), in dem ein versgewandter Dilettant das Thema Stolbergs, Heines und Klingers variiert.

[72]) Seufzend sprach sie: „Ach, die Sterne
Sind am schönsten zu Paris,
Wenn sie dort des Winterabends
In dem Straßenkot sich spiegeln.“
(Heine: „Atta Troll“, Kap. II.)

[73]) Eine Schilderung des Sturzes der Olympier, angeregt durch die Lektüre von Goethes „Faust“ (Klass. Walpurgisnacht), enthält Flauberts „Versuchung des hl. Antonius“.

Auf fremde Literaturen bin ich nicht eingegangen. Ein paar Winke gibt soeben A. v. Gleichen-Rußwurm, Vossische Zeituug 1905 Nr. 545.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	5
Schiller	7
„Die Götter Griechenlands“	7
Heidentum und Christentum	16
Goethe	17
Die Romantik	20
Hölderlin	22
Novalis	23
Eichendorff	25
Heinrich Heine	31
Stellung zum Griechentum:	32
Persönlichkeit und Weltanschauung	32
Heidentum	33
Hellenen und Nazarener	34
Die Juden	42
Das dritte Reich	43
Nazarenertum	44
Religiöse Wandlung	46
Gestaltung der Griechengötter:	49
Die Statuen	49
Antike Gespenster	50
Sterbende Götter	52
Die Götter im Exil	54
Parodische Darstellung	56
Abschied	57
Nach Heine	58
Die Parodie	60
Ausblick	61
Anmerkungen	63

VITA.

Geboren bin ich, Hermann Friedemann, evangelischer Konfession, am 20. September 1879 zu Riga in Rußland als Sohn eines Bankprokuristen.

Nachdem ich in Petersburg eine Privatschule, in Aachen und Elberfeld das Gymnasium besucht hatte, verließ ich die letztgenannte Anstalt mit dem Reifezeugnis Ostern 1900, um mich in Bonn und seit Ostern 1901 in Berlin dem Studium der deutschen Philologie zu widmen.

An beiden Universitäten hörte ich germanistische, geschichtliche, philosophische und nationalökonomische Vorlesungen, vor allem der Herren Professoren Wilmanns in Bonn, E. Schmidt, Roethe und Herrmann in Berlin.

Am 31. Juli 1905 bestand ich die Promotionsprüfung in deutscher Philologie als Hauptfach, Geschichte und Philosophie als Nebenfächern.

Erich Schmidt im besonderen danke ich teilnehmende Förderung.

209821

LG.n.
F8994
g

Author Friedemann, Hermann

Title Die Götter Griechenlands; [von Schiller bis zu Heine.]

DATE.	NAME OF BORROWER.
Mar 14/29	Fairley.
July 15/35	Art Room
[illegible]	M. Wilkins, st.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU